نحو أصوات المتلقين.!

● مازالت «**علامات**» تحث الخطى وتستحث النقاد، لكي يؤثرونها ويستأثرون بها، فيمنحونها من أوقاتهم ما تستحقه منهم؛ لأنها تحتاج الوقت المتوثب والحافز، والمنتج أيضاً، وهذا ما لمسته من بحوث تترى على المجلة، تأخذ دورها في النشر، قد ينتظر بعضاً من الوقت، وأسرة التحرير تقدم عذرها، واضعة في ذهنها أن المجلة المنتظمة صدوراً لن تضيق صدراً بهذه البحوث، بل ستجد فرصتها في أعدادها الصادرة تراتبياً، وهذا الصدور المتتابع لـ «**علامات**» لم يكن إلا بتوافر المادة وكثرة البحوث التي تستنهض أسرة التحرير، حدث هذا بعد أن وطدت «**علامات**» أوتادها، وشدّت أطنابها، وحفرت اسمها في أذهان النقاد.

«**علامات**» رغبت - حين تأسست - أن يكون أثرها واضحاً فيما يستجد من دراسات يوثق الباحثون منها ويعتمدون عليها، وظل هذا الهاجس مسيطراً على «**علامات**» حتى رأت نفسها مرحباً علمياً فيما يطرح نقاشات جادة ودراسات استشرافية.

هذا المرجع تكوّن من آرائكم وطروحاتكم ودراساتكم فأصبحت «**علامات**» تحوي بين أعدادها ما يجد الباحث فيها ما يحاوره أو يناقشه أو يعتمد عليه، فأضافت مرجعاً عليه متخصصاً لحمته «النقد» وأسُّه «البناء المعرفي» وهيكله «المرجعية العلمية»، وسنده التوثيق، وهذه سمات عامة تحرص أسرة التحرير على أن تتصف بها كل دراسة تبدو في «**علامات**».

«**علامات**» بدت عليكم أيها الأخوة في هذا العدد ببحوث تنتمي إلى جزر معرفية في النقد، تصب كل جزيرة في محور أو حلقة تكون استكمالاً لحلقات مازالت تدور في أروقة «**علامات**» تجد راحتها وتنتظر ما يجعل هذه الحلقات منتظمة الدوران ومستكملة لأبعاد الدائرة، حتى لا تبدو ناقصة أو هشة، وهذه الحلقات ستولد - بلا شك حين تكتمل - حلقات صغرى داخلها، لذا حفل هذا العدد ببحوث ومقالات تتجذَّر في قراءة النص الأدبي، قصيدة - قصة - رواية، ثم استدعى بحوثاً ترسم العلاقة المتينة بين النقد الغربي والنقد العربي، وتناص الخطاب الشعري، والتأويل والتلقي والسينما والشعر والفلسفة والفن وهي ثنائيات يعضد بعضها بعضاً، إذ لم تكن ثنائية تضاد، بل ثنائية تكامل.

وأسرة التحرير تطمح أن تحفل الأعداد القادمة بقراءات نقدية، لأعدادها، كما حدث في بعضها، لأن القراءة ستضيف بعداً آخر، محاورة أو إضافة، أو تعميقاً، ولن تكمل الصورة إلا بسماع أصوات المتلقين لهذه المقالات والبحوث.

عبدالمحسن القحطاني

عتبات النص الأدبي

(بحث نظري)

حميد لحمداني

تقديم:

يعالج هذا البحث موضوعاً قديماً جديداً، لذلك يستحضر المفاهيم العربية السابقة القريبة من هذا المصطلح وأغلبها مرتبط بمطالع القصائد. على أن المفاهيم الجديدة للعتبات حاولت أن تستثمر كل المعارف السيميائية واللسانية والبنيوية لفهم الدور الذي تلعبه فاتحة النصوص في البنية النصية العامة، وفي طبيعة العلاقة بين النص والقارئ. يشير البحث أيضاً إلى المصطلحات المتعددة التي توجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصية قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع l'ncipit، الافتتاحية l'ouverture، المقدمة la préface التنبيه l'avertissement التوطئة l'avant Props، التمهيد le préambule المدخل l'introduction، الإهداء la dédicance، الشكر le remerciement، بل يمكن أن نذهب بعيداً في فهم دور العتبة ليشمل ذلك أيضاً **العنوان ومحتويات الغلاف** وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة les épigraphes التي يفضل كثير من الكتاب تصدير أعمالهم بها وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص أو بأبعاده.

ما هو الدور الفعلي الذي تضطلع به العتبات في النصوص الأدبية وغير الأدبية؟ هل هي مواقع استراتيجية بكل ما تعنيه هذه الكلمة، أي هل تمتلك جميع المفاتيح الممكنة لقراءة وفهم النصوص كما أشار إلى ذلك فيليب لوجون[1] أم أنها مجرد موقع إغرائي يضع الإطار العام الذي

سيتحرك فيه النص أو يضمن قبول جملة من القراء مبدئياً بقراءته؟، هل يمضي تأثير العتبات في اتجاه واحد أم أنها تتغير في وظيفتها ودلالتها بطريقة استرجاعية مع التقدم في القراءة؟ بمعنى هل هي التي تؤثر في النص أم أن النص بدوره يؤثر فيها فيغير انطباعاتنا الأولى التي كوناها عنها مع بداية القراءة؟ ما علاقة العتبة بالخاتمة؟ هل هناك تبادل تأثير بينهما أم أنهما مجرد علامات حدودية لبداية النص ونهايته؟ وأخيراً هل يمكن إقامة دراسة لعتبات النص في انفصال تام عن النصوص الأساسية ذاتها؟

تصحيح اتجاه البحث في العتبات:

الواقع أن الكتاب الذي نشره جرار جونيت في الموضوع تحت عنوان عتبات[2] مسؤول إلى حد ما عن ميل كثير من المهتمين بالنصوص الموازية les paratextes إلى اعتبارها أهم وأفيد من دراسة النصوص الأدبية التي هي في الواقع سبب وجود العتبات نفسها، فبالنظر إلى الحجم الكبير للكتاب (حوالي أربعمائة صفحة) فإنه أعطى الانطباع بأن هذا موضوع نقدي على درجة مساوية لمواضيع النقد الأساسية وهي المهتمة بخصوصيات نصوص الأنواع الأدبية المعروفة وبمناهج تحليلها وطرائق دراستها وتأويلها. وهذه المسؤولية مع ذلك لا يمكن تحملها كاملة لهذا الكاتب المجد، فقد سبقه في ذلك جملة من الباحثين، ثم إنه كان بصدد وضع التعريفات والتحديدات النظرية الأولى في الموضوع، ولذلك كان مضطراً إلى التجريد في معظم الأحيان وقد كان بحق رائداً في الاهتمام بهذا الجانب المنسي من النصوص الأدبية وغير الأدبية في النقد المعاصر. ولذلك كان صاحبه مضطراً لإقامة دراسة سانكرونية من وجهة نظر تجزيئية

إلى حد ما، لأنه كان بصدد وضع تصنيف لمظاهر عتبات النصوص مع تحديد طبيعتها ووظائفها. لكنه لم يكن غافلاً أبداً عن الإشارة إلى أن النصوص الموازية إنما هي في جميع الأحوال خطاب تابع Hétéronome، بمعنى أنه غالباً يكون في خدمة النص الأساسي. لذا فإن هذا البحث الذي نقوم به رغم أنه أيضاً قد لجأ إلى عرض تجريدي ونظري لأنماط وعتبات النصوص الأدبية في المقام الأول، فإنه لم يغفل الإشارة الدائمة إلى العلاقة الضرورية التي ينبغي أن تكون بين الخطاب الموازي وبين النص الذي هو أساس وجود هذا الخطاب، فضلاً عن أنه سيحاول التخفيف من غلبة البحث النظري باللجوء إلى الحين والآخر إلى معاينة ظواهر العتبات في محافلها النصية عن طريق معاينة بعض النماذج الأدبية أو غير الأدبية إذا دعت الضرورة إلى ذلك.

إن كل محاولة لجعل خطاب العتبات بديلاً تاماً للنصوص ومفتاحاً سحرياً لها هو اتجاه يمكن وصفه دون حرج بالتسرع، وربما بالكسل في إدراك العلاقات بين الظواهر، لأنها ستكون محاولة شبيهة إلى حد كبير بذلك الموقف الذي يعتبِر دراسة الشكل والفضاء والإطار الزمني من النصوص الأدبية يغنينا عن دراسة المحتوى وعن دراسة الوظيفة التي يقوم بها النص في السياق الثقافي والحضاري. وكثيراً ما نصادف في دراسات حديثة عربية وخاصة في الدراسات الجامعية المغربية اهتماماً مبالغاً فيه بالعناوين واعتبارها مفتاحاً يحدد بشكل أساسي مضامين النصوص ويكون مسؤولاً عن نوعية قراءتها، بحيث يبدو النص الأساسي أمام هذا التمجيد المفرط للعنوان وكأنه خادم تابع لسلطة العنوان التي لا تقهر. وهكذا تنقلب معادلة النقد الأدبي من دراسة النصوص إلى دراسة هوامش النصوص. وكان من الطبيعي أن نفسر هذا الاتجاه بالانبهار المفرط بالدراسات الشكلية الحديثة وفهمها أحياناً بشكل سيئ، مع أن من كانوا

روادها الحقيقيين لم يكن في نيتهم أبداً أن يصرفوا النقد الأدبي عن النصوص الأساسية في حد ذاتها بقدر ما كانوا يهدفون إلى عدم إغفال تلك الظواهر النصية التكميلية المحيطة بالنصوص والانتباه إلى ما يمكن أن يكون لها من أدوار في تكوين فكرة أولية عن الأعمال المتداولة، أو توجيه القراءة في مسارات معينة. وكان الدافع الخاص لهذا الالتفات من جانبهم هو ذلك الإهمال التام لدراسة الهوامش النصية من قبل معظم النقاد. ومع ذلك فقد كان دارسو النصوص الموازية يشيرون في كثير من الأحيان إلى أن دور هذه العتبات لا يمكن أن يكون بديلاً تاماً عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها.

في هذا السياق غير الانبهاري، يمكن الاهتمام بعتبات النص مع الحرص على وضعها الدائم في مكانها الصحيح باعتبارها نصوصاً موازية للنصوص الفعلية، وأنها تدخل معها في علاقة دينامية متبادلة وأنه ليس من الضروري دائماً أن ننظر إلى هذا التفاعل من زاوية هيمنة جهة بل من زاوية قيام كل بنية بدورها في عملية الاستقبال والتلقي والتأويل.

موضوع العتبات في النقد العربي:

أرى أنه قبل استحضار كل المجهودات النظرية القيّمة التي قدمها، على الخصوص، الناقد الفرنسي جيرار جنيت، لابد من التعرف إلى بعض الأفكار التي كانت موجودة في الثقافة العربية حول هذا الموضوع، وخاصة في نمطين من أنماط العتبات وهما المقدمات والعناوين. علماً بأنه قد تمت معالجة هذا النمط الأول الذي كان يشمل الافتتاح أو الاستهلال في ارتباط أساسي في بناء القصيدة العربية على الخصوص. كما نشير أيضاً إلى بعض الدراسات العربية الحديثة التي لامست عتبات القصيدة العربية

الحديثة وكذا عتبات نصوص أخرى كعناوين نصوص مقدسة والمقالات الأدبية والفنون السردية كالقصة والرواية. وكل هذا يؤكد أن الثقافة العربية اهتمت بموضوع العتبات منذ القديم إلى الآن وإن كنا نعتقد، مع ذلك، أن الدراسات الحديثة، وخاصة في فرنسا دفعت بالبحث في هذا الموضوع إلى مناطق أكثر تقدما مما تحصل لدينا سابقاً في الموضوع، علماً بأن قليلاً من الأبحاث العربية الحديثة استفاد من هذه الدراسات، وإن كانت المحاولات الجارية لاتزال في طور الانبهار ولم تصل بعد إلى مرحلة التأصيل.

ولقد سبق أن تناولت موضوع المقدمات ضمن كتابي: **الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم** (العصر الجاهلي)[3] وعنوان الدراسة جاء على الشكل التالي: **الافتتاح في بنية القصيدة العربية**. تعاملت فيها أساساً مع: المبدأ والخروج والنهاية في كتاب العمدة لابن رشيق القيروان، وبعض الآراء الأخرى المشهورة في الموضوع، ووجدت باختصار أن هذا الناقد العربي وغيره من النقاد كان لهم وعي واضح بظاهرة الافتتاح في الشعر العربي وأهميتها في التمهيد للموضوعات الأساسية في القصائد المدحية على الخصوص. ومما يؤكد وجود هذا الوعي هو أنه عالج بنية القصيدة باعتبارها مجموعة أجزاء مترابطة: بداية ووسط ونهاية، وأنه جعل لكل قسم وظائف محددة. ومع أنه أشاد إلى حد كبير بالخواتم باعتبارها تقدم خلاصات تجارب الشعراء إلا أنه مع ذلك اعتبر الافتتاح الجيد علامة على النجاح المتوقع للشاعر فيما سيأتي من النص. وبذلك نلاحظ لديه نوعاً من النظرة التفاعلية بين الأجزاء الثلاثة دون أن يتخلى في نفس الوقت عن وضع الخاتمة من حيث التفضيل في المرتبة الأولى. والفقرة التالية من كلامه تعكس هذه الثنائية في الموقف:

«... حسن الافتتاح داعية الانشراح ومظنة النجاح، ولطافة الخروج

إلى المديح بسبب ارتياح الممدوح وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح. والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم»[4].

هل ينطبق مفهوم الافتتاح الذي يتحدث عنه صاحب العمدة على مفهوم النص الموازي[*]؟ فإذا نحن التفتنا فقط لمفهوم العتبة فإن مقدمات القصائد العربية هي بالفعل عتباتُها، لأنها تتضمن كل مفاهيم التمهيد والتوطئة لما هو أساسي في النص. ويبدو أن مفهوم النص الموازي الذي تبلور بشكل واضح في الدراسات الحديثة يساوي إلى حد ما بين عتبات يبرز فيها بصورة أوضح طابع الموازاة مع النص الأساسي مثل الإهداءات على سبيل المثال وعتبات يضعف فيها هذا التوازي لفائدة العلاقة التفاعلية بحكم أنها تتحدث عن نفس مضامين الكتاب أو أنها تعرض مثلاً لحظة الكتاب نفسه مثل المقدمات. لذا نعتقد أن الافتتاح في القصيدة العربية، بحكم الاختلاف الحاصل بين موضوعه وموضوع القسم الخاص بالغرض الأساسي مثلاً، هو نص موازي بامتياز، خاصة إذا نظرنا إلى طبيعته البراغماتية، في استمالة السامعين والممدوح على السواء. على أننا واجدون مثلاً في الأقسام الخاصة بالرحلة في القصائد العربية ما يميل بالنص الموازي نحو العلاقة شبه العضوية مع النص مما يجعله في منزلة المقدمات ذات العلاقة الأمتن مع النص. هذا ما حرص عليه الرماني عندما تحدث عن ضرورة المزج أيضاً بين الغزل الذي يأتي في الافتتاح وبين الغرض الأساسي، سواء كان مدحاً أم ذماً، حتى إنه يتحدث هنا عن علاقة عضوية تشبه علاقة أعضاء الجسم ببعضها البعض:

«من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل منه. فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن

الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعافي معالم جماله»[5].

كيف يكون هذا المزج الذي يتحدث عنه الرماني هنا، هل هو مزج في المضامين أم مزج تركيبي؟ غالباً ما يُقصد هنا ذلك الربط المتمثل في حسن التخلص، وهو يحتمل مع ذلك في كثير من الحالات تلطفاً في الانتقال من معاني الغزل إلى معاني المدح أو الذم دون أن يشعر المتلقي أن انحرافاً ما قد حصل في موضوع الافتتاح.

يتجلى الهدف البراغماتي أيضاً في ذلك التصور الذي كان قد قدمه سابقاً ابن قتيبة لافتتاح القصائد بالنسيب ووصف عناء الرحلة إلى الممدوح ووصْل ذلك كله باستمالة السامعين ووجوب حق الرجاء من الممدوح لما أصاب الشاعر من النصب في السُّرى وحر الهجير وإنضاء الراحلة، ففي كل ذلك محاولة تنظيرية ناضجة لوصل المقدمات بما بعدها في وحدة عضوية متكاملة[6]. هل كانت القصائد العربية كلها ذات وحدة عضوية بالفعل؟ ما يهمنا هنا هو التفسير المقدم من قبل النقاد لهذه الظاهرة، وهو تفسير يميل في بعض الأحيان إلى التعبير عن رفض مبدئي لتباعد أقسامها، وخاصة في النماذج القديمة في العصر الجاهلي، ولذلك يظل يبحث عن جميع المبررات لإحداث تماسك بين تلك الأقسام. ولقد أظهر الشعراء في العصر العباسي على الخصوص ميلاً إلى إرضاء هذا الاتجاه النقدي فتفننوا في حسن التخلص ومنهم من لجأ إلى وسائل تعبيرية غاية في الإتقان لجعل القصائد فعلاً تشهد التحاماً بين مقدماتها وغرضها الأساسي. وربما كان اتجاههم هذا نابعاً من قناعة ذاتية بأن الفكر لا يقبل ذلك التشتت الذي كان موجوداً في أقسام المعلقات وفي كثير من القصائد الجاهلية الأخرى. ونجد من النقاد العرب المهتمين بالمقدمات في الشعر العربي القديم (نشير هنا إلى د. حسين عطوان على الأخص) من لم يقتنع

أبداً بذلك الربط التخييلي بين الافتتاح والموضوع الأساسي في كثير من القصائد العربية واعتبر أن الربط الحقيقي ينبغي أن يكون على مستوى الموضوع أو الحدث الواحد، ولذلك رأى أن كل المحاولات التي قدمها النقاد القدامى وغيرهم لتصور وجود وحدة عضوية بين المقدمات وما يليها إنما هو فهم غير دقيق لمفهوم الوحدة العضوية:

« ... من أجل ذلك كنا نذهب إلى أن أكثر القصائد العربية التقليدية، لا تتوفر فيها الوحدة العضوية، لسبب بسيط، هو أنها لا تدور حول موضوع واحد، بل تدور حول موضعين متباينين: المقدمة والموضوع، وهما قسمان مختلفان والربط بينهما لا يجعل منهما موضوعاً واحداً. وقد تتبع الدكتور محمد غنيمي هلال هذه القضية، وبين كيف أن النقاد العرب تأثروا في حكمهم على وحدة القصيدة العربية بفكرة الوحدة العضوية في المسرحية، تلك التي كشف عنها أرسطو، ولكنهم فهموها فهماً خاطئاً، إذ ظنوا أن معنى الوحدة هو وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها من صلة »[7].

وهذا الرأي فيه نوع من إغلاق الباب أمام أي محاولة للمزاوجة بين موضوعين في القصيدة العربية حتى ولو كان ذلك بالرسائل البلاغية والتخييلية المعروفة، ذلك أن الصلات بين الموضوعات المتباعدة هي دائماً من ابتكار الإنسان، خاصة إذا تعلق الأمر بخلق صلات تخييلية في الشعر، فليس هناك ما يمنع الشاعر من أن يجعل موضوعين متباعدين موضوعاً واحداً بالوسائل التعبيرية. والمثال الذي أشار إليه الناقد على حسن التخلص وليس بلوغ الوحدة العضوية، دال في نظرنا مع ذلك على هذه السلطة الشعرية الجبارة التي تكون قادرة، متى أرادت ذلك، أن تخلق وحدة عضوية بين موضوعين لا علاقة بينهما في الواقع المعيش. أما المثال المذكور فهو من شعر البحتري في مدح الفتح بن خاقان ومطلع القصيدة:

مِثالُك من طيف الخيال المعاوِد ألمَّ بنا من أفقِه المتباعِد

وجاء في غرض الوصف ما يلي:

رباع تردَّت بالرياض مَجودة بكل جديد الماءِ عذب الموارد
إذا راوحتها مُزنة بكرت لها شآبيب مجتازٍ عليها وقاصدِ
كأن يدَ الفتح بن خاقانَ أقبلَتْ تليها بتلك البارقات الرواعدِ

وإذا كان من الممكن موافقة الناقد إلى حد ما على الاختلاف القائم بين الجانب الغزلي في المقدمة وبين الموضوع الأساسي الذي هو المدح(*) فإننا لا نستطيع أن ننكر المجهود الإبداعي الكبير الذي قام به الشاعر من أجل جعل موضوع الطبيعة مندمجاً بكرم الممدوح، إنها فلسفة شعرية واضحة المعالم تلك التي توحِّد، بناء على المشابهة المستترِة بين عطاء الطبيعة وعطاء الممدوح. وهذا ليس مجرد حسن للتخلص بل هو محاولة لاستيعاب تجربتين في لحظة شعرية واحدة، فلماذا إذن نُنكر على الشاعر العربي فلسفته المشروعة في التخييل وهي تتدخل بفعالية لتوحيد الافتتاح بالغرض الأساسي، بحيث لا يستغني الغرض عن دفق المعنى المنحدر إليه من وصف الربيع ولا يستغني وصف الربيع نفسه عن معاني الجود التي تدفقت في اتجاه عكسي نحو المقدمة نفسها. ولا نشك أن المتلقي سيتساءل هل كان الشاعر يصف مظاهر الطبيعة أم سخاءها على الناس بهذه المياه المتدفقة؟ والواقع أن الشاعر كان إلى حد ما رفيع الإحساس بالتداخل الحاصل بين موضوعين حين استخدم معنى الجود صراحة عند الحديث عن الطبيعة بينما اكتفى بالإيحاء به في الحديث عن الممدوح:

رِباعٌ تردّت بالرياض مَجودة

كأن يدَ الفتح بنِ خاقانَ أقبلت

ولخلق هذا الاندماج الموضوعي (نسبة إلى الموضوع) تم إحضار البوارق والرواعد إلى جانب يد الممدوح فتمازج عطاءُ الطبيعة بكرم الممدوح وكرم الممدوح بعطاء الطبيعة، أي أن التفاعل متبادل (الممدوح طبيعة والطبيعة ممدوح) لأنهما معاً مصدرا عطَاء ودفق. هذه هي - فيما نعتقد - الأسباب التي جعلت النقاد القدامى يلحون على أهمية حسن التخلص في بناء القصيدة العربية باعتبارها في نظرهم يوحد تجربة الشاعر.

إن وعي النقاد العرب الأقدمين بحضور المقدمات في الشعر العربي لم يمكنهم من إقامة نظرية متكاملة للخطاب المقدماتي، وقد لاحظ ذلك حسين عطوان حين قال:

«لم يهمل القدماء من بلاغيين ونقاد فواتح القصائد، بل عرضوا لها وعنوا بها، فنحن لا نقرأ كتاباً من كتبهم إلا نجد فيه فصلاً عنها. غير أن مادة هذا الفصل تكاد تكون معادة مكررة، فالمتأخر منهم ينقل عن المتقدم (...) أما أن يدرسوا المقدمات دراسة وافية، وأما أن يعنوا بها كاملة، فهذا ما لا نظفر به عندهم، ولا نعثر عليه عندهم»[8].

ومن الأكيد أن هذا الناقد قد أولى المقدمات الشعرية عناية أوسع كما فعل غيره من الدارسين[9] ولكن جميع الدراسات لم تتمكن من وضع صياغة نظرية عامة للخطاب المقدماتي يوسع البحث خارج دائرة الشعر إلى الأغراض الأدبية الأخرى كما فعلت دراسات عربية لاحقة. تأثرت بالنقد العربي المتصل بهذا الموضوع أو أنها حاولت أن تقتحم مجالات أخرى غير عتبات الشعر[10].

ما نظفر به في كل الدراسات التي عالجت المقدمة في الشعر العربي هو جانبان:

- تفسير طبيعة المقدمة ونوعية العلاقة القائمة بينها وبين الغرض الأساسي وبعض أقسام القصيدة الأخرى كالخروج.
- وضع تحقيب لتاريخ تطور المقدمات الشعرية وخاصة من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي.

أما بالنسبة للجانب الأول وهو تفسير ظاهرة المقدمات، فنجد من اعتبرها تقليداً أدبياً[11]، وهذا ملحوظ في جميع الآداب التي لاتزال مرتبطة بالمرحلة الشفوية، ولا شك أن القصيدة الجاهلية انحدرت من الأدب الشعبي، وترسخت تقاليدها على هذا النحو الذي يستهل فيه الشاعر قصائده بموضوعات محددة. وهذا ما يدفع إلى تفسير هذا التقليد نفسه بطبيعة الحياة البدوية المرتبطة في أغلب مظاهرها بالحس الجماعي، غير أن الشاعر كان يفرد المقدمات في الغالب للحديث عن الجوانب التي تكون أكثر ارتباطاً بالهموم الذاتية[12].

أما بالنسبة لوضع تحقيب لتاريخ المقدمات، فنجد اهتماماً بتطور أشكال المقدمات من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، ورصداً لما حدث فيها من تطور في ارتباط مع المعطيات الاجتماعية والحضارية وربما المذهبية كالشعوبية على سبيل المثال، وما عكسته من صراع بين العرب والفرس وغيرهم من الأمم. وفي هذا المجال نشير مجدداً إلى كتابي د. حسين عطوان: **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي**. (مشار إليهما في الهوامش سابقاً).

وإذا نحن اعتبرنا العناوين نوعاً من العتبات فإننا نجد كتاباً[13] عالج هذا الموضوع بشيء من التفصيل سار فيه على النمط التحقيبي، غير أنه تعرض لنشأة العنونة في المدونات العربية، وأهمها مدونات الأشعار كما درس طبيعة العنونة في القرآن الكريم ومدونات الحديث.

وعلى العموم كانت دراسته تجمع بين الطابع الوصفي والتتبع التاريخي بالإضافة إلى أن لصاحبه الفضل في دراسة موضوع عتبات النصوص في الشعر والقرآن والحديث والمقالات الأدبية وهو ما لم يتم الالتفات إليه قبل هذه الدراسة فيما نعلم.

قدم هذا الباحث جردا بالعوامل التي ساعدت على نشأة وتطور العناوين في القصيدة العربية خلال مطلع القرن العشرين ومن أهمها التأثر بالكتابات الغربية الواردة وكانت تعتمد على العنونة باعتبارها تلخص التجربة قبل قراءتها، بالإضافة إلى دور الصحافة والطباعة واعتماد القراءة بديلاً حاسماً في التواصل الثقافي بعد أن كان السماع قديماً هو المسيطر بحكم غلبة التداول الشفاهي للمعرفة، ويضيف إلى ذلك كله، سهولة وضع العناوين الدالة للقصائد بحكم أن الشعر اتجه نحو وحدة الموضوع وإلى الوحدة العضوية(14). وميزة هذه الدراسة أن صاحبها أدرك الحدود المتواضعة التي وصلت إليها في بحث موضوع العنوان كعتبة نصية. ولذلك أشار إلى مجالات البحث التي لها أهمية خاصة في هذا المجال ومنها(15):

- دراسة العلاقة بين العناوين والاتجاهات المذهبية والسياسية، أو الخضوع لمؤثرات اجتماعية محددة. وهذا يعني أن للعتبات حمولة إيديولوجية خاصة، تكون غالباً مقصودة لتوجيه منحى القراءات الممكنة.
- ضرورة ربط العنونة بروح العصر، ويتجلى ذلك بوضوح فيما توحي به أحداث العصر من تشاؤم أو تفاؤل يظهر في عناوين من مثل: «كآبة الفصول الأربعة» و«أنشودة السلام».
- ضرورة الاهتمام بالدلالات الرمزية والإيحائية الممكنة التي يكون وضع الشاعر مسؤولاً في صياغة استراتيجية خاصة بشأنها تبعاً لظروف القهر التي غالباً ما تقود إلى تكثيف البعد الرمزي.

والواقع أن هذه الجوانب هي التي استأثرت باهتمام الدراسين الغربيين عندما بدأوا في معالجة العتبات بشكل عام. ولقد أشرف الباحث العربي المذكور على حافة هذا المجال الواسع من البحث دون أن يقتحمه. ولعلنا نجد له عذراً كبيراً، هو أنه وضع أساساً محترماً لدراسة ظاهرة العنونة في الثقافة العربية، رغم أنه لم يستفد من أبحاث معاصرة غربية في هذا المجال. وحسبه أنه كان واعياً تمام الوعي بالمرحلة التي وصل إليها في البحث.

نجد في دراسة العتبات القصصية من تحدث عن النهاية وعلاقتها بالنص القصصي. ونعتقد أن المقدمة والنهاية هما عتبتان بامتياز لأن الأولى عتبة الدخول إلى النص والثانية عتبة الخروج منه.

تتميز النهاية، كما ورد في دراسة تحت عنوان: **دلالة النهاية في «حدث أبو هريرة قال»**(17) بكونها تحتل مكانة متميزة، ففي حيزها تكتمل رؤية الكاتب، ولهذا السبب فهي مرتبطة هيكلياً ببقية الوقائع السابقة عليها في النص. النهاية في نظر كاتب المقال ترتبط بخطاطة النص الدلالية القائمة في قصة محمود المسعدي «حدث أبو هريرة قال» من خلال الشيء وضده: الكون والاستحالة، البلوغ والتجاوز. كما أن للنهاية صلة مباشرة بالبداية(18). وبالنظر إلى أن الكاتب لم يستفد هو أيضاً من نظرية النص الموازي في الثقافة الغربية المعاصرة، لأن بحثه يخلو من أية إحالة إليها، فإن الملاحظات التي قدمها هي من اجتهاده الشخصي، وهي رغم كل شيء تلتقي مع بعض الملاحظات الواردة في التنظير الجديد:

- من حيث أنه ينظر إلى النهاية كموقع استراتيجي في النص القصصي.
- ومن حيث أنه لا يفصل هذا الموقع عن البنية النصية باعتبارها كلاً.

على أنه يستفيد بطريقة ضمنية من الدراسات الاجتماعية والثقافية التي تجعل دلالات النصوص دائمة الارتباط بالخلقية الفكرية والثقافية المؤطرة للإبداع. وهذا ما دفعه إلى تجاوز السياق الداخلي للنص وتعليل نهاية القصة بوضع المثقفين العرب ونظرتهم المتعالية[19].

في دراسة أخرى أحدث من سابقاتها[20] نجد تأثراً واضحاً بالدراسات الحديثة والمعاصرة المهتمة بالموضوع، التي ترى أن العنوان باعتباره مظهراً من مظاهر العتبات ذو طبيعة مرجعية لأنه يحيل إلى النص كما أن النص يحيل إليه، ومع ذلك فبنية كل واحد منهما تختلف عن بنية الآخر. ولا نجد في التقديم النظري الذي قدم به صاحب المقال لدراسته التطبيقية سوى عرض مقتضب لآراء مختلف المنظرين للعتبات في الفكر الغربي أمثال: رولان بارت، أنطوان كمبانيون، جان ريكاردو. جيرار جونيت وشارل غريفل وليو هويك... إلخ. هذا يبين أن الكاتب استغنى عن تقديم تحليله واستنتاجاته الخاصة فيما قدمه من آراء ليتفرغ مباشرة لدراسة عنوان رواية الضوء الهارب في علاقته بمحتوى النص[21]. وفي اعتقادنا أنه سار على الطريقة التي اتبعها محمد عويس حول العنوان في الأدب العربي، وتقوم كما رأينا على عقد علاقة توازي بين كلمات ودلالات العنوان وكلمات دلالات بعض الجمل والفقرات في النص. وهو ما لا يستجيب في نظرنا لتلك العلاقة التفاعلية التي أشارت إليها معظم الدراسات الحديثة بين العتبات ونصوصها.

لا يمكن، في اعتقادنا، أن تكون دراسة العنوان ذريعة لإهمال التحليل الكامل للنص، كما لا نتصور أن تكون دراسة البطل في الرواية ذريعة لإهمال علاقته مع جميع الشخصيات الأخرى. وكثيراً ما حاول البعض أن يحصر دراسته في المكان أو الزمان، فلم يظفر إلا ببنى شكلية لا معنى لها، لذلك فالتركيز على مظهر نصي واحد لا يعدو أن يكون

تركيزاً، بمعنى أن أطراف النص الأخرى، ووظائفه وآلياته ينبغي أن تكون مشمولة بالتحليل من أجل بلورة البحث في المظهر المعني بالتركيز.

موضوع العتبات في النقد الغربي:

إذا كنا سنشير إلى بعض الآراء المبثوثة هنا أو هناك في دراسات نظرية وتطبيقية غربية، فإننا سنركز على الصورة التي رسمها على الأخص جيرار جنيت في كتابه المشهور: «عتبات». فلا يأخذ أحد الشك، وهو يقرأ فصول هذا الكتاب المسهبة أن الباحث كان جائلاً متعمقاً في كل ما يتصل بأنماط العتبات في دلالاتها وأشكالها وعلاقاتها بالمتون المرتبطة بها وبالأنواع والنصوص غير الأدبية على اختلاف أنواعها. كما أن النتائج المحصل عليها تعتبر تعميقاً غير مسبوق في الموضوع، (وأنا أشير هنا إلى السبق في التعميق لا في بحث الموضوع بحد ذاته) وإن كنا نعتقد أن كثيراً من الجوانب التي سجلها جيرار جنيت كانت من قبل **البدهيات** التي لم يكن أحد يحس بأنها تمتلك الأهمية التي تدعو إلى الحديث عنها بهذا الشكل الموسع. كان القراء والمهتمون دائماً في حالة **حوار صامت** مع هذه العتبات يعتبرونها مجرد مدخل إلى النص، ويؤجلون الحسم في شأن قيمتها ومدلولاتها أن يطلعوا على النص ولكنهم غالباً ما لا يعودون إليها عندما تكون أحابيل النصوص قد أخذتهم إليها. لذا فالالتفات إلى الظواهر والإحساس بها بعد أن يكون الإدراك قد أخطأها أو أهمل لحظة عبورها هو دائم مؤشر على أننا أمام اكتشاف للشيء المألوف في لامألوفيته أي في جوانبه التي لم نكن نحس بها كما يجب أن نحس ونتعرف. هذا هو الدور الذي قام به جيرار جنيت وهو يلتفت من جديد إلى النصوص الموازية. إنه أيقظ انتباهنا الغافي والعابر للعتبات في لا

اكتراث ظاهر، ونحن هنا نتحدث عن الاكتراث النقدي الذي يحصر الظواهر في زوايا محددة ليكتشف طبيعتها الهاربة منا في لحظات استعجال قراءة المتون. كثيراً ما يلتجئ القراء إلى القفز على بعض العتبات، وقد لا يلتفت من هذا الإجراء إلا عنوان الكتاب واسم صاحبه خصوصاً إذا كانت النصوص ذات طبيعة إبداعية، ولعل أوفر الكتب حظاً فيما يخص اهتمام القراء بمقدماتها ومداخلها هي الكتب العلمية والمعرفية لأن قراءة عتباتها قد تعفي من قراءتها كاملة، أما الإبداع فلا شيء يعدله أو ينوب عنه.

أشرت في هامش سابق إلى أن مصطلح النصوص الموازية les paratextes الذي وضعه جيرار جونيت يتضمن إشارة تُبعِد إلى حد ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها فالموازاة تحمل معنى الانفصال أي أنها تقصي فكرة الاتصال، ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته، فالعلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقة تفاعلية، دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب عن الآخر.

في هذا الاتجاه يَعتبر أغلب المهتمين بأن العتبات مداخل مؤطّرة لاشتغال النص وتداوله، لأنها تحدد نوعية القراءة، بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية، يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراءة، بمعنى منحهم تصوراً مسبقاً للنص يكون له تأثير على نوعية إدراكهم له[22].

هناك من ركز على عنوان النص، وهناك من اهتم **بمطالع** النص أي الجمل والفقرات الأولى (incipits)، وهو ما يسميه البعض الآخر

بالافتتاحيات (les ouvertures)، بينما نجد آخرين التفتوا إلى المقدمات والمداخل. ونظر آخرون إلى الغلاف ومكوناته كمدخل لعملية القراءة باعتبار أن اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب يتم عبر هذه المكونات، وما تحمله من دلالات مؤطرة للنص، سواء في سياق النوع الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية بما يتضمنه الغلاف من إشارة إلى المؤلف والناشر، والإطار الذي أنجز فيه العمل، وغير ذلك من العلامات الدالة على حقل ثقافي أو اجتماعي معين.

يعتقد كلود دوشيه Cl Duchet مثلاً أن الافتتاحية (l'ouverture) في الرواية هي موقع استراتيجي في عملية إخراج النص الأدبي وأن هذا الإخراج يكون مشروطاً في منطلقه:

- بما هو خارج النص أي بما هو مفترض أن يدل عليه النص قبل قراءته.
- بالنص في حد ذاته، باعتبار أن الافتتاحية تحيل على رؤوس ووحدات دلالية دنيا يُفترض أن النص ينطلق منها لبناء معناه الكلي.
- ببلاغة مفترضة للافتتاح تتحدد فيها صور الإطار العام، والإخراج السردي اللذان يفترض أن يجيبا على ثلاثة أسئلة أساسية: مَنْ؟ أين؟ (المكان بحصر المعنى) متى (الزمان بحصر المعنى)[23].

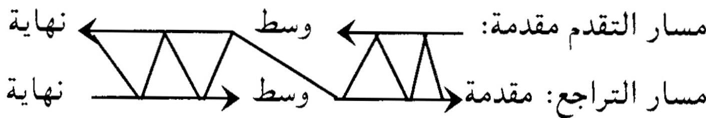
وهذا الشرط الأخير له دور حاسم في إثارة انتباه القراء، وتحديد بروتوكول القراءة أي ميثاق علاقة القارئ بالنص، ويمكن اعتبار **زاوية النظر** أهم إجراء اتفاقي يتحدد في الافتتاحية. وهذا جانب بالغ الأهمية لأنه في موقع الافتتاحية يتم وضع المنطلق التعاقدي بين النص والقارئ.

ونلاحظ أيضاً أن أغلب المهتمين بالافتتاحيات والمطالع في الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية الحديثة ينطلقون في إبراز أهميتها

من حيث أنها ذات تأثير يتجه منها إلى ما يأتي بعدها، بمعنى أنها فاعلة في النص وليست منفعلة بما يأتي بعدها. وهذا الرأي يقتفي أثر القراءة التي يفترض أنها تتم بطريقة خطية من البداية إلى النهاية. فمادامت معظم المطالع والعتبات بشكل عام تقع في بدايات النصوص، فإن القارئ يتأثر بها ويسري هذا التأثر على جميع مراحل القراءة، دون أن تكون هناك حركة ارتدادية إلى الوراء تؤثر على عتبات النص ذاتها كما فهمها القارئ في البداية. وهذا التصور بما يتحلى به من مقبولية وبساطة يكاد يفرض نفسه على جميع المهتمين بعلاقة العتبات بالنصوص، مع أن الالتفات إلى تدخل القارئ كعنصر أساسي يحرك التفاعل بين العتبات ونصوصها يمكن أن يدفعنا إلى إعادة النظر في هذا التصور الخطي البسيط. وفي هذا الإطار يمكن الاعتماد على الأبحاث المهمة التي أنجزت في حقل علاقة القارئ بالنص أثناء جريان فعل القراءة للتأكد من أن القراءة لا تتم في اتجاه خطي واحد من بداية النص إلى نهايته بل أيضاً من نهايته إلى بدايته. فإذا أخذنا فعل القراءة باعتباره مشاركة فعالة ومنتجة بين القارئ والنص، عندئذ لا ينبغي النظر إلى النص كحالة مستقرة يمكن التحرك فيها من البداية إلى النهاية مثل طريق ننتقل فيه من نقطة إلى نقطة، بل ينبغي النظر إليه كمجموعة متتابعة من الحوافز يتم تسجيل تصورات عنها في كل لحظة غير أن هذه التصورات تطرأ عليها تعديلات متلاحقة كما استمر القارئ في القراءة، وهذا يعني أن القارئ كلما اطلع على عناصر نصية جديدة كلما قام بعملية رجوع إلى العناصر التي رآها سابقاً ليعيد النظر فيها ويعيد ترتيبها وتعديلها لتتلاءم مع تلك العناصر الجديدة وهكذا دواليك إلى أن تبلغ عملية القراءة نهايتها. هذا يعني أن الانطباعات التي كونها القارئ في البداية عن افتتاحية النص أو مقدمته أو عنوانه أو مدخله، تتغير وتتعدل مرات عديدة كلما تلقى القارئ عناصر

نصية جديدة يتأكد معاً أن تصوره السابق لم يكن مكتملاً أو أنه كان خاطئاً أو مخالفاً لجميع توقعاته الخاصة. هذه المراجعة النصية التي يقوم بها القارئ سماها فولفغانغ أيزر بـ «وجهة النظر الجوالة» إنها نوع من التقدم/ التراجع المتكرر بطريقة غير محدودة أثناء جريان القراءة وهذا ما دعوناه بالتنقل المتعاكس في إحدى دراساتنا عن فعل الترجمة التحليلية، فهي تتطلب تنقلاً متعاكساً للقارئ بين بداية النص ونهايته من أجل تحديد جميع العناصر الأساسية المسؤولة عن فتح إمكانيات التأويل المقبولة في النص المترجم[24]. إن المشكل الأساسي في هذه العلاقة التذاوتية بين النص والقارئ كامن، كما يقول أيزر، في أن النص لا يمكن أن يدرك بكامله دفعة واحدة فهو ليس على سبيل المثال واقعة تحدث أمامنا في لحظة واحدة حيث تكون جميع عناصرها ماثلة لوعينا، بل هو نص لغوي مكون من سلسلة من الجمل والفقرات وربما الفصول كما أن كل جملة تحتمل عدداً من الترابطات مع الجمل الأخرى الموجودة في النص، إذن فقراءة الافتتاحية أو العنوان على سبيل المثال لا يمكن أن تنتج فهماً تاماً بأي حال من الأحوال، بل تنتج لدى القارئ على الأصح توقعاً احتمالياً ما. وهذه الحالة تجعل القارئ يتخذ موقعاً داخل النص أي في النقطة التي وصلت إليها القراءة، وفي نفس الوقت يحتفظ لنفسه بوجوده خارج النص لأنه دائماً وفي كل نقطة يبني توقعات تبحث لنفسها عن تأكيد في كل ما سيقرأه لاحقاً في النص[25]. لكن النص لا يستجيب دائماً لتوقعات القارئ، لأنه بإدخاله لعناصر جديدة لم تكن في الحسبان يدفع القارئ بالضرورة إلى إلغاء التوقعات السابقة وبناء أخرى بديلة عنها، وهكذا دواليك إلى أن تصل القراءة إلى نهاية النص. هذه الوضعية تجعل القارئ بالضرورة يقوم بعملية رجوع دائمة إلى الخلف ليعيد النظر فيما قرأه سابقاً، معتمداً في ذلك بالطبع على ما احتفظت به ذاكرته من عناصر

نصية سابقة ولذلك فهذا الرجوع إلى الخلف لا يكون رجوعاً فعلياً في قراءة النص بل رجوعاً استذكارياً. ويمثل هذا النوع من التدخل الذي يقوم به القارئ يتبدى النص في شكل يتخطى حالته الفيزيائية باعتباره تركيباً له بداية ووسط ونهاية، إلى حالة فيزيائية/ ذهنية جانبها الأول يمثل القراءة الخطية والجانب الثاني يقوم بقراءة عكسية إلى الوراء في تبادل تأثير بينهما مستمر. وعلى هذا الأساس يمكن تصور النص الأدبي أثناء القراءة على الشكل التالي:



إذا أردنا أن نبسط فهم هذه المسألة من خلال ترميز رياضي نقول:

إذا كانت المقدمة قد رمزت في بداية القراءة إلى التصور: ب فإذن هذا التصور يمكن أن يعدل بتأثير الوسط فيصبح على سبيل المثال ب + ج كما يمكن أن يعدل من جديد بتأثير النهاية فيصبح ب + ج + د، وعليه يصبح لدينا ثلاث تصورات لمقدمة واحدة. هذا على سبيل المثال فقط لأن التعديلات لا تطرأ في الوسط والنهاية فحسب بل في جميع النقط والمفاصل الاستراتيجية الموجودة بين البداية والوسط وبين الوسط والنهاية. وتكون لها جميعاً قوة استرجاعية لتحديد طبيعة المقدمة من جديد، مما يترك المجال مفتوحاً للقيام بتعديلات متعددة للمقدمة خلال مسار قراءة واحدة.

وأننا لنجد من تنبه إلى هذه القراءة المتعاكسة، لكن دون الإشارة إلى طبيعتها المتواترة خلال جميع لحظات القراءة. فقد رأى كلود دوشيه على سبيل المثال يرى أن الافتتاحية لا تأخذ معناها إلا في ضوء علاقتها بخاتمة النص[26]. وهذا تصور جزئي لمفهوم **القراءة المتعاكسة** لأنه يأخذ بعين الاعتبار علاقة التأثير المتبادلة بين المقدمة والخاتمة ولا يتحدث عن

دور المواقع الموجودة بينهما، أما دراسة فليب هامون حول الخواتم Clausules فقد تناولت بشكل جدي هذا الموضوع بجميع عناصره، فقد لاحظ فليب هامون أن أغلب النظريات النقدية المعاصرة نظرت إلى النص من حيث أنه فضاء سيميوطيقي مشكل بطريقة خطية. وأنه أيضاً فضاء زمني للقراءة باعتبارها تنطلق من البداية إلى النهاية، في الوقت الذي كان من الضروري النظر إلى النص الأدبي باعتباره محتوياً على مواقع استراتيجية وعلى تمفصلات أساسية ووقفات أكثر أهمية من غيرها ونقط الانفصال ونقط الحصر blocage بالإضافة إلى نقط للوصل مع ما هو خارج النص كما أن النص فينظره - وهذا هو الأهم بالنسبة لما نعالجه الآن - يشتمل على خاصيتي **الاستباق** anticipation (وهذا نظير التوقع المشار إليه سابقاً) **والارتجاع** rétroactin[27] الذي دعوناه استرجاعاً بينما أشار إليه أيزر بلفظ **التذكر**. كما يحتوي النص الأدبي أيضاً في نظر فليب هامون على العلامات الفاصلة (démarcatifs) وعلامات الفتح والإغلاق على أنه يوسع دائرة المواقع الاستراتيجية الموجودة في النصوص، دون التمييز بين عتبات ومتون فيذكر من ذلك ما يلي:

العنوان le titre، الحاشية l'exergue، المقدمة، المطلع l'incipit، الذروة l'acmé، (ولعله يقصد ذروة النص كما هو الحال في العقدة القصصية على سبيل المثال)، التحول la transition، الاستطراد la digrésion، الوقف la céure ومثاله عن ذلك التوقف عند منتصف البيت الشعري في القصيدة، الخلاصة la conclusion، الخاتمة la l'épilogue clausule، la péroraison وغير ذلك من الموقع التي رآها دالة في النصوص وعتباتها. وما يلفت الانتباه هنا هو أن هامون يتعامل مع العتبات على قدم المساواة مع كل المواقع الاستراتيجية في النص وهو ما يعطي الانطباع بأنه يعتبرها جزءاً لا ينفصل عن النص.

لاحظ هامون أن أغلب المهتمين بهذه المواقع ركزوا على العنوان أو بداية النص: مثل المطلع والافتتاحية، غير مهتمين بنهاية النص وخاصة بسؤال مهم وهو: ما الذي يكون ضروري الوقوع ليجعلنا ندرك بأن النص قد اكتمل بالفعل؟ فكل نوع أدبي في نظر الباحث يطور علامات وصيغ دالة على الإغلاق كما هو الحال في القصص الشعبي: (وعاشوا سعداء وأنجبوا كثيراً من الأولاد) أو في الرسائل: (وتقبلوا سيدي فائق التقدير). أو في الخبر اليومي: (ونقل الضحية إلى المستشفى، لكنه لقي حتفه متأثراً بجراحه الخطيرة). ومع ذلك فهو يميز بين **خاتمة** النص و**نهاية** النص، فإذا كانت الخاتمة تعلن إغلاق النص فليس من الضروري أن يكون فعلاً قد بلغ نهايته[28]، إنه يتساءل فيما إذا كانت الخاتمة مجرد حد فاصل بين منطقتين. فإذا ما تم الأخذ بنظرية المعنى من النمط التجميعي accumulatif التي ترى في الغالب أن آخر النص يحقق الإشباع الدلالي بالنسبة للقارئ، فإن الخاتمة لا يمكن اعتبارها بالضرورة هي النهاية التامة للنص[29]، لكن في الحالة التي لا يتحقق فيها هذا الإشباع الدلالي فإن الخاتمة لا يمكن اعتبارها بالضرورة هي النهاية الفعلية للنص، وهذا يعني أنه يميل إلى الاعتقاد بأن الخواتم ليس من الضروري أن تنهي كل علاقة للقارئ مع النص رغم بلوغ نهاية القراءة المباشرة للنص.

هذا ما يسمح لنا، دون شك، بأن نعتبر الخواتم أيضاً عتبات للنصوص لكنها ليست عتبات دخول بل خروج من النص. ولكن الخواتم مع ذلك تتميز عن المداخل من حيث أن بلوغها لا يعني نهاية النص مثلما تعني المقدمات والمطالع والعناوين بداية النصوص. ومن البدهيّ أن نتصور القارئ وقد أنهى قراءته للنص، وقد وجد نفسه لايزال مشغولاً بعوالمه، مما يدل على أن الخاتمة ليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص. ولا نتصور وجود اشتغال ما للنص بالنسبة للقراء قبل اللقاء به أول مرة بينما

نتصور دائماً أن هذا الاشتغال وارد بعد بلوغ خاتمته. هل يدفعنا هذا إلى القول بأن النصوص لها بدايات لكن ليس لها نهايات بل خواتم تغلق النص ولا تنجح أبداً في إغلاق اشتغاله في أذهان القراء؟ الواقع أن بعض النصوص ذات البنية البسيطة، وكذا بعض الروايات المبنية حول عقدة أو لغز ينبغي إماطة اللثام عنه في نهاية النص تتطابق فيها الخواتم مع نهاية اشتغال القراءة، وهنا يحدثنا هامون عن الروايات البوليسية والنصوص الهجائية والألغاز باعتبارها تبرمج بناها على أساس بلوغ معنى محدد ينتهي عنده النص(30). ومع ذلك ففي اعتقادنا أنه ليس من الضروري أن تقنع النهاية جميع القراء بالتوقف عند الحلول المقترحة، فقد تظل تساؤلات القراء مطروحة بالنسبة لبعض جوانب النص وقد لا يفلح النص في إقناع آخرين بأن النهاية المقترحة كافية لإغلاق النص بشكل تام. ولكن هامون يقدم الحل لهذه المسألة عندما ينتقل للحديث عن وجهة النظر البنيوية ذات الأساس اللساني، حيث لا يكون هناك إمكانية للمعنى إلا في سياق الاختلاف بين عناصر البنية النصية، وهذا يعني أن المعنى ليس موجوداً في نهاية النص وإنما هو شيء يبنيه القارئ اعتماداً على مجموع العلاقات النصية لكن خارج إطار النص أي في الذهن. ويبدو لنا هنا نوع ما من العلاقة القائمة بين نظرية التلقي التي أشرنا إليها سابقاً وبين النظرية البنيوية.

حاول فليب هامون أن يقدم وجهات نظر متباينة استناداً إلى عدد من النظريات النصية المختلفة كما تبين لنا فيما عرضناه سابقاً. ومن جملة النظريات التي أشار إليها نظرية الأخبار théoire de l'information التي لا تهتم كثيراً بالمعنى بقدر ما تولي اهتمامها للأخبار، وهي تستند إلى المبدأ التالي: كلما كان عنصر ما من عناصر النص متوقعاً، فإنه يكون حاملاً لأقل قدر من الأخبار، والعكس صحيح أي كلما كان العنصر غير متوقع

كلما كان حاملاً لأكبر قدر من الأخبار[31]. والواقع أن نظرية الأخبار تهتم بآليات بناء النصوص أكثر مما تهتم بالمعنى.

ويمكن اعتبار المحتوى جزءاً من هذه الآليات لأن أغلب العناصر التي يشملها التوقع هي عناصر المحتوى إلا أن آليات تحفيز التوقع أو تعطيله متصلة بالوسائل التعبيرية والجمالية الموظفة في النص. وقيمة النصوص الإخبارية والتعبيرية تقاس إذن بقدرتها على رفع درجة الإخبار بخلق آليات تعبيرية وفنية لمقاومة التكرار وكل أشكال التوقع الممكنة (أي ما يسميه هامون l'entropie du message) ومصطلح l'entropie مستمد من ميدان الفيزياء ويعني توقع الخصائص الكبرى لأي نسق أو بنية حرارية بكل ما يمكن أن يتعلق بأحوال التوازن الممكنة بينها. وإذا استبدلنا البنية الحرارية بالبنية النصية يكون التوقع المتحدث عنه منطبقاً على كل الخصائص الكبرى في الإرسالية النصية. والمطلوب كما رأينا أن يقاوم النص كل أشكال التوقع الممكنة بالنسبة للقراء لأن تقوية التوقع في النصوص يعني أن في وسع القراء أن يتكهنوا بكل ما سيأتي به النص من أخبار، وإذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أن النص لن يأتي بشيء جديد أكثر مما هو في علمهم إذن فدرجة اختباريته تكون متدنية. لكن النص عندما يقاوم توقعات القراء بوسائل الكتابة وحيلها، فإنه لا يعلن عن خاتمته مثلاً إلا في إطار ما يمكن أن نسميه **المفاجأة الكبرى** وهذا يسميه فيليب هامون التوقع المتلئ prévisibilité comblée[32].

كل ما قيل في سياق نظرية الأخبار يمكن أن يدفع إلى التأمل في اتجاه آخر لا نظن أن فليب هامون أشار إليه، وهو أن القراءة إذا توقعوا **المفاجأة الكبرى** قبل حصولها في خاتمة النص كما هو مفترض عادة، فهذا يعني أن النص سيكون قد اختتم قبل اختتامه الفعلي أي قبل انتهاء القراءة. إذن فالاختتام ليس من الضروري أن يكون دائماً مرتبطاً ببلوغ

الخاتمة. ألا يفسر كل هذا انقطاع بعض القراء عن إتمام القراءة بسبب قوة توقعهم للأحداث والخصائص وفتور حماسهم وشوقهم إلى معرفة النهاية لأنها معروفة مسبقاً. ولا شك أن سبب حصول ذلك يرجع إلى أن البنية النصية غير مبنية فنياً وجمالياً لكي تعمل على إخفاء كل الإشارات التي تسمح بالتوقع من أجل إحداث صدمة إخبارية وفنية مفاجئة للقارئ، وتكون هذه المفاجأة الكبرى إعلاناً عن اختتام النص.

وإذا ما انتقلنا للحديث عن مجهود جيرار جنيت في مجال العتبات، فإنه يتوجب علينا أن نشير إلى أنه تحدث كما أسلفنا بشكل موسع عن جميع أشكال العتبات الممكنة ما عدا **الخاتمة** التي ربما اعتبرها خارجة عن مفهوم العتبات، وإن كنا نعتقد أن توسعه في مفهوم العتبات قد سمح له بإدخال نصوص موازية ليس من الضروري أن تكون موجودة في بدايات النصوص، ونشير على سبيل المثال إلى ما أدرجه تحت عنوان l'epitexte publique ويتضمن كل التعليقات والكتابات المنشورة حول النص. وقد كان من اللازم اعتبار الخواتم عتبات خروج على غرار الدخول إلى النص. ولعل مفهوم العتبة عنده ظل مرتبطاً في الغالب بكل ما يمهد للدخول إلى النص أو يوازي النص.

وليس في وسعنا ضمن هذه الدراسة، مع ذلك أن نشير إلى كل نماذج العتبات التي درسها، لذا سنقتصر على أهمها ونشير هنا بالتحديد إلى العنوان. والتمهيد (Le titre, La préface)، على أننا لن نكتفي بعرض آرائه في الموضوع بل سنناقشها ونقترح ما نراه لتوسيع مجال البحث:

العنوان:

كثيرة هي الجوانب التي أثارها جونيت بخصوص العنوان وليس لها

في نظرنا كبير أهمية، من ذلك مثلاً زمن وضع العنوان، ومكان العنوان في الكتاب، كما أن الحديث عن باث العنوان هل هو المؤلف أم الناشر أم أي شخص آخر يمكن أن يقترح عنوان نص ليس له أصلاً عنوان معروف، كلها جوانب لا تغير من الحقيقة الغالبة شيئاً، وهي أن المؤلف هو المسؤول عن وضع واختيار العناوين التي **يرضى** أن تكون علامة مميزة لعمل من أعماله وبالتالي فهو مرسل العنوان كما أنه مرسل الرسالة المعنونة. والواقع أن ما قاله جنيت بخصوص نوعية العلاقة القائمة بين المؤلف والناشر فيما يخص العنوان، يستدعي كثيراً من الملاحظات، فهو يعتقد أن مسؤولية العنوان يقتسمها دائماً طرفان وهما المؤلف والناشر، ويحيلنا في هذا الصدد إلى العقد الموقع بينهما، (وهذا متعلق بالواقع الحالي للنشر) ففي هذا العقد يشار دائماً إلى العنوان، وليس إلى النص، ويكون للناشر حقوق وواجبات فيما يخص العنوان أكثر مما يخص النص، وتتجلى العلاقة بين الناشر والعنوان في أوضح مظاهرها عندما يتحدث الناشر عن **لائحة منشوراته** فهو يسمح لنفسه مثلاً بالقول بأن هذا العنوان موجود ضمن منشوراتي أو غير موجود أو أنه لم يعد كذلك(33).

ونعتقد أن كل ما قيل في هذا المجال لا ينفي أبداً أن القراء يتعاملون مع عنوان الكتاب كما هو الحال تماماً بالنسبة للكتاب نفسه على أنه من إبداع المؤلف، أما مساندة الناشر، في الاختيار والنشر فهي تبقى من المؤثرات التي توجه القراءة لكنها لا تعطي أبداً للناشر أي حق فيما يخص حقوق التأليف أو وضع العنوان. لأن منح حقوق النشر لناشر ما، لا تسلب الكاتب حق كونه هو صاحب النص وعنوان النص بل تثبت هذا الحق وتجعله راسخاً أكثر من أي وقت مضى إلا في بعض الحالات الخاصة التي يفرض فيها الناشر على المؤلف حتى التدخل والتصرف في العمل في حدود معينة بالزيادة أو الحذف، وهو ما يمثل في الواقع أسوأ تعاقد يمكن

أن يحصل بين مؤلف وناشر، ولا نعتقد مع ذلك أن العنوان يكون مشمولاً في هذا الشرط وإلا أصبحنا أمام حالة عبثية.

ونعتقد من جهة أخرى أن الإشارة في التعاقد إلى العنوان لا تعني بأية حالة من الأحوال أن التعاقد قد تم حول العنوان وحده فلابد من التنبيه أولاً إلى أن التعاقد يهم **كتاباً محدداً قد يوصف بأنه رواية أو بحث أكاديمي في موضوع ما**، وبعد ذلك أو قبله يتم تعريف هذا الكتاب بعنوانه. وإذا ما مُنِحْنا حق الاشتراك مع المؤلف في إرسال العنوان للناشر، فمن ذا الذي يمنعنا من جعل الناشر مشترِكاً أيضاً في إرسال الكتاب نفسه وهذا أمر يتناقض حتى مع مفهوم الإرسال الذي يتحدث عنه جنيت هنا وهو متعلق بإنتاج النص وبثه في الآن نفسه. لكن هذه الأسباب نرى أن الباث (أي صاحب الملفوظ) الوحيد للنص ولعنوان النص هو المؤلف، إلا في الحالات الاستثنائية التي قد يحدث أن يقترح فيها الناشر على المؤلف تغييراً في العنوان فيقبله، ولكن من سيخبر القراء بهذا الأمر إن لم يتم الإعلان عنه مثلاً في مقدمة الكتاب أو في أحد مداخله، وقد يتم وضع عنوان لنص قديم ليس له أصلاً عنوان أو أن عنوانه قد ضاع وذلك من قبل محقق أو ناشر أو مراجع. ففي هذه الحالات الاستثنائية فقط يمكن الحديث عن مشاركة فعلية في بث العنوان أو عن مشاركة في بث عنوان النص والنصِّ ذاته إذا ما تعلق الأمر بالتحقيق، لأن المحقق يلجأ أحياناً إلى الاجتهاد في اختيار نسخة دون أخرى وتجميع عناصر نصية من نسخ متعددة واقتراح تأويلات وصيغ لكلمات يثبتها دون غيرها في النص المحقق كما أنه قد يقترح عنواناً جديداً للنص... إلخ.

إن أهم مبحث يرتبط بالعنوان باعتباره أحد عتبات النصوص هو ذلك المتعلق بالحديث عن وظيفته أو وظائفه. ولم ينطلق جنيت من فراغ في هذا الجانب بل اعتمد على من سبقه من الباحثين ومنهم شارل غريفل

Charles Grivel وليو هويك Léo Hoék فالأول يرى أن العنوان يقوم بدور تعريف الكتاب ويشير إلى محتواه ويبرز قيمته، كما يتحدث هويك عن نفس العناصر، إذ يعتبر العنوان: مجموعة من الدلائل اللسانية التي تأتي عادة في بداية النص من أجل تعيينه، مشيرة إلى محتواه العام وقاصدة إثارة الجمهور المستهدف (p: 73). يقبل جيرار جنيت مبدئياً بهذه الوظائف التعريفية الثلاث لكنه يلاحظ أن واحدة منها هي التي يمكن اعتبارها إلزامية، وهي الوظيفة الأولى التي تعتبر العنوان وسيلة لتعريف الكتاب، أما الوظيفتان الأخريان فهما اختياريتان وإضافيتان، لأن العنوان قد لا يشير إلى المحتوى، كما أنه قد يخلو من أي ملمح إغرائي. الملاحظة الثانية التي يقدمها جنيت ترى أن هاته الوظائف الثلاث قد يحدث أن يستقل بعضها عن البعض الآخر فالوظيفتان الأولى والثالثة تبدوان أحياناً كأنهما مستقلتان عن الوظيفة الثانية وهي الخاصة بتحديد المحتوى، إذ يمكن النظر إلى العنوان التالي على سبيل المثال بأنه إغرائي في المقام الأول: «خريف في بكين» (p: 73). ملاحظة جنيت الثالثة فيها (باعترافه) بعض المماحكة، ومفادها أن الوظيفة التعريفية للعنوان قد لا تؤدي دورها كاملاً بصرامة لأن بعض الكتب تشترك في عنوان واحد كما يحدث أن يشترك شخصان في اسم واحد، وهو ما يخلق بعض الالتباس في وظيفة التعريف. الملاحظة الرابعة متعلقة بمدى استقرار دلالة الوظيفتين الثانية (تعيين المضمون) والثالثة (الإغراء)، فوظيفة تعيين المحتوى يتفاوت مستوى تحديدها من عنوان إلى آخر كما يتدخل القارئ في هذا التحديد تبعاً لطبيعة العنوان، فلا شك أن عنواناً مثل: «مدام بوفاري» هو في نظر جنيت أوضح وأسهل من عنوان مثل «الأحمر والأسود» لأن هذا الأخير يدفع القارئ أكثر نحو التأويل، كما أن التأويل بالنسبة للوظيفة الإغرائية أكثر إلحاحاً. أما الملاحظة الخامسة وهي أن العنوان قد يدخل على شكل الكتاب ونوعه دون الإشارة إلى محتواه، أو قد يدل

عليهما في الآن نفسه. وقد سمى جنيت العناوين التي تشير فقط إلى أشكال التعبير عناوين قولية Tires rhématique، أما العناوين التي تشير فقط إلى المحتوى فسماها عناوين مقولية Titres thématique ويشرح جنيت هذين المصطلحين بقوله: «المقول هو ما نتحدث عنه والقول هو ما نقوله Le théme ce don't on parle et le rhéme ce qu'on en dit» ولهذا السبب لجأنا إلى ترجمة Thématique بمقولي وبقولي rhématique (p: 75-76).

بعد كل هاته الملاحظات والتوضيحات ينتقل جيرار جنيت إلى عقد المقارنة بين تسمية الكتاب بعنوانه وتسمية الأشخاص بأسمائهم، بحيث يمكن أن يتجلى العنوان كاسم تعييني لكتاب ما دون أي اعتبار لعلاقته هو. فحين نسأل شخصاً: «هل لديك كتاب الأحمر والأسود؟» فإن الذي يحضر في ذهن السائل والمسؤول على السواء لا يكون له في تلك اللحظة أية علاقة مع محتوى الكتاب بل فقط دلالة تعيين كتاب من الكتب مُحدَّدٍ بهذا الاسم (p: 77).

ومع أن جنيت يلاحظ أن توجيهنا لسؤال كالتالي: «هل قرأت الأحمر والأسود؟» يثير بالضرورة مسألة المحتوى، فإنه لم يلتفت إلى أن في هذا بالذات يكمن الفرق الأساسي بين تسمية الأشخاص وتسمية الكتب، فتسمية الأشخاص قد تكون لها منذ البداية دلالة ولكنها اعتباطية لأن محتواها ذو طبيعة توقعية واستباقية، فالوليد هو هوية محتملة ومرهونة بما يأتي به المستقبل، ولذلك وضع اسمه تيمناً بما نرغب في أن يكون عليه لاحقاً لا بما هو عليه بالفعل، فإذا سميناه «سعيداً» فمعنى ذلك أننا نريده أن يصبح كذلك. أما تسمية الكتاب فهي تختلف جذرياً لأنها تستند إلى نص قد اكتملت صورته بين يدي الكتاب فالعنوان يوضع في معظم الأحيان في اللحظات الأخيرة من إنجاز الكتاب أو بعد

الانتهاء منه تماماً. لذا فالقول بأن العناوين توضح بطرق اعتباطية مثل أسماء الأشخاص هو أمر غير مقنع، فالنص يترعرع في حضن الكاتب ولا يسند إليه اسم في الغالب إلا بعد أن يكتمل بناؤه أما الأفراد فتوضع أسماؤهم قل أن يصبحوا بالفعل أشخاصاً لهم هوية محددة في المجتمع. هذا هو السبب الذي يجعل الاسم بالنسبة للأفراد تعريفياً أكثر منه إشارة إلى تفاصيل الهوية.

وإذا عدنا إلى الدلالة المقولة thématique نجد جنيت يرى بأنها قد تكون رمزية أو إيحائية بحيث تتطلب تدخل القارئ للقيام باستنباطها عن طريق التأويل (p: 80) فعنوان كالتالي: **اندحار في بيروت** «يستحضر لدى القارئ الغربي على الخصوص عوالم الغربة والفزع أو الخطر، لذلك لا يكون محملاً فقط بمضمون القول بل بالأبعاد الثقافية التي يمكن أن يضيفها القارئ تبعاً لمستوى معارفه وخبراته.

أما الجانب الإغرائي في العناوين فهو بالفعل - كما أشار إلى ذلك جونيت - موجه أساساً لدفع القارئ نحو اقتناء الكتاب دون أن يكون ذلك منفصلاً بالطبع عن الرغبة في قراءته كما قد يوحي بذلك استعمال جنيت عطف التخيير بين الرغبة في الاقتناء والقراءة (p: 87) فمن الأكيد أن اقتناء الكتاب لا يعني أبداً تحقيق القراءة مادام إنجازها يواجه بعراقيل متعددة:

- تغيُّر المزاج.
- الشروع في القراءة دون إتمامها بسبب خيبة التوقع.
- وجود مشاغل أخرى تلهي عن القراءة رغم وجود الرغبة.
- التأثر بأحكام القراء والنقاد الذين سبق لهم قراءة الكتاب، فمن شأن

ذلك أن يضعف التأثير الإغرائي للعنوان والتخلي عن القراءة.

ولكن كل هذا لا يعني أن الرغبة في القراءة لم تكن موجودة ساعة اقتناء الكتاب.

لا يكون إغراء عنوان الكتاب بشكله فقط بل أيضاً بالفكرة التي يعبر عنها. وهناك اختلاف بين الناس في اعتبار العناوين مغرية أو غير ذلك، فمنهم يعتبرها مغرية لما فيها من صرامة ووضوح ومنهم من يفضل أن تكون على قدر من الغموض والالتباس. هذا ما عبر عنه إمبيرتو إيكو حين قال: «ينبغي للعنوان أن يخلط الأفكار لا أن يعبأها (انظر جنيت p: 87). والواقع أن الإغراء مرتبط دائماً بما هو غير مألوف سابقاً، ولذلك يكون دافعاً نحو الاستكشاف، وإذا عبر العنوان عن فكرة الكتاب بوضوح تام قلت الرغبة في الاستكشاف، على أن هناك فرقاً بين مستويات القراءة في هذا المجال سواء فيما يتعلق بخبراتهم السابقة أم باهتماماتهم الآنية. وفي جميع الأحوال فالعنوان، كما قيل، لا ينبغي أن يكون مثل لائحة الوجبة في مطعم، فبقدر ما يعبر أقل من المحتوى بقدر ما تكون له قيمة أكبر (p: 87).

والواقع أن دراسة العناوين وجميع أنواع العتبات لا ينبغي أن تتم فقط من خلال الملاحظات النظرية لأن فائدتها تبقى دائماً رهينة بمدى مطابقتها لأكبر قدر من النماذج الفعلية، ولا تصبح للملاحظات النظرية أهمية حقيقية إلا إذا تم إنزالها إلى أرض التجربة وتحليل النماذج في شروطها النصية وكذا لحظات القراءة. لذا يمكن أن يستفيد الدارس من نتائج حقلين متكاملين:

الحقل الأول: ملاحظة ردود أفعال القراءة المباشرة بإجراء اختبارات ووضع استمارات لمعرفة كيف يكون التعامل على سبيل المثال مع العناوين في المكتبات والمعارض وقاعات المطالعة أو في النشرات والوصلات

الإشهارية الحديثة، ويقضي ذلك الاستماع لآراء القراء وتعليقاتهم وتوقعاتهم، والاستفادة من ذلك كله في دراسة الكتب ذاتها ومقارنة الواقع الفعلي بردود الأفعال الأولية، واستخلاص النتائج.

الحقل الثاني: الاعتماد على مجهودات الباحث الخاصة في دراسة العلاقة التفاعلية القائمة بين العناوين والنصوص المتصلة بها دون إغفار سيرورة القراءة وما يحدث أثناءها من توقعات وخيبات الانتظار أو تزكية الرؤية السابقة أو تغيير الرؤية.. إلخ. لأن العناوين لا تكون دائماً حاملة للمضامين المحتملة للكتب كما أنها لا تعكس بالضرورة قيمتها الفعلية، من هنا يمكن أن نتحدث عن العناوين الخادعة أو الكاذبة. وغالباً ما تكون الغاية من وضع العنوان في هذه الحالة لا تتعدى إيقاع القارئ في شرك الاقتناء، وبعد ذلك فليذهب بقراءته إلى الجحيم. وأغلب الكتب ذات الطابع التجاري الصرف يميل كتابها إلى جعل العنوان أكثر بهرجة وإغراء من النص ويجتهد الناشر (إذا لم يكن يمتلك أي حس ثقافي) في تشجيع هذا النوع من الكتب على حساب أعمال الجادين من المثقفين.

الحديث عن العنوان يقود إلى الإشارة إلى العناوين المصاحبة، وقد ذكر جنيت أهمها وهو العنوان الملحق بالعنوان الرئيسي، ووظيفته في الغالب هي تعيين نوع النص (Indiction générique) (p: 89) كالإشارة مثلاً إلى أن النص هو رواية أو سيرة ذاتية أو بحث أكاديمي أو مسرحية... إلخ، وغالباً ما يكون هذا التعيين في الغلاف الأمامي أو في الورقة الداخلية الأولى. ولا نظن أن أهمية هذه العناوين المصاحبة تأتي من الموقع الذي توجد فيه بقدر ما تأتي من كونها تؤطر العمل وتحصره في خانة «أجناسية» محددة. وهذه المسألة لها أهمية بالغة في توجيه القارئ وتأسيس عقد القراءة بينه وبين الباث وأكثر ما يتجلى هذا واضحاً إذا ما قارنا مثلاً بين عمل سردي كتبت على غلافه عبارة رواية وآخر صنف بأنه

سيرة ذاتية بحيث يبدو لنا أن مرجعية المحتوى فيهما مختلفة فعبارة رواية تحيلنا إلى مرجع تخييلي بينما تحيلنا عبارة سيرة ذاتية إلى مرجع واقعي. والحال أن المسألة كلها قائمة على توهيم أو مغالطة لكنها مع ذلك تقود القارئ بالفعل إلى اتخاذ وضعين مختلفين إزاء ما يعتزم قراءته، فسيضع في اعتباره، عندما يجد كلمة رواية أن الثقة في السارد غير مؤسسة على المرجع الواقعي بل على البناء الفني التخييلي لكنه عندما يجد أمامه عبارة سيرة ذاتية فسيتوهم أن عالم الكتابة يحيل إلى حياة مفترضة للمؤلف/ السارد، وهي مجرد خدعة تلعب دورها في ذهن القارئ أكثر مما تعبر عن الوضع الفعلي لسبب بسيط هو أن القارئ هنا بالذات يعتمد على الثقة المبدئية في السارد وهو لا يستطيع في جميع الأحوال أن يتحقق من مطابقة أحداث السيرة الذاتية للواقع الفعلي إلا إذا تحول إلى ضابط مباحث، وهذا غير ممكن، ولا هو معقول. إذن ما الفرق بين كلمة رواية وعبارة سيرة ذاتية من وجهة النقد الأدبي، لا شيء، فتأثيرهما على القارئ هو محض توهيم سيكولوجي، ومضمون العنونة الإلحاقية فيهما معاً يقترح حقلاً يؤطر الكتابة يقبل به القارئ ويكيف قراءته حسب مقتضياته، فينتج قراءتين مختلفتين بتأثير من عنوانين وقعهما التوهيمي مختلف.

ومن المفيد في اعتقادي أن يجري باحث ما تجربة اختبارية يقدم فيها لمجموعتين من القراء نصاً غير منشور سابقاً يعرضه على المجموعة الأولى بعنوان **الحاقي** يشير إلى: رواية، ثم بعد ذلك أو أثناء ذلك يعرضه على المجموعة الثانية بعنوان الحاقي يشير إلى سيرة ذاتية، ويطلب من المجموعتين قراءة النص وكتابة تحليل وتعليق موجز على النص من حيث المبنى والدلالة والقيمة الأدبية ليرصد بعد ذلك التأثيرات المختلفة التي نتجت عن ذلك وما هو أثرها في فعل القراءة والتحليل والتقويم. ولا شك أنه سيلحظ أثر التوهيم بارزاً في القراءتين.

ولا يفوتني بعد أن عرضت باختصار لأهم ما قاله جنيت عن العنونة دون إغفال ما بدا لنا من الملاحظات والتعليقات والإضافات، أن أشير إلى أن تهويل قيمة العناوين قد يدفع البعض (وهذا شيء ملحوظ في بعض الدراسات الحالية) إلى النظر دراستها وكأنها تمثل بديلاً تحديثياً يفضل كل الدراسات المهتمة بالنصوص نفسها إلى حد الاعتقاد بأنه من الممكن دراسة العناوين في انفصال تام عن النصوص التي هي سبب وجودها. وهذا لن يقود في الواقع إلا إلى إنتاج دراسات شكلية، قد تتمظهر بالحداثة ولكن لن تكون لها أية قيمة في مجال دفع البحث الأدبي والنقدي إلى الأمام، لذا فلا يمكن أن تكون هناك فائدة مؤكدة إلا إذا قامت دراسة العناوين وكل عتبات النصوص في إطار ارتباط تام مع دراسة النصوص المنتمية لها.

المقدمة:

ما يثير الانتباه في التعريف الذي أخذ به جنيت للمقدمة هو أنه ألحق به كل ما يستخدم لختم النصوص كالتذييل والخاتمة وغيرهما. وهذا ما يبعث على طرح كثير من علامات الاستفهام. يذكر مثلاً أن المقدمة هي كل نص تمهيدي كتب حول النص اللاحق أو النص السابق (p: 150) وإذا عرفنا أنه يقصد بالنصين اللاحق والسابق متن الكتاب الذي إذا كان لاحقاً كانت المقدمة في البداية وإذا كان سابقاً كانت «المقدمة» في النهاية. فكيف إذن تكون المقدمة في النهاية؟ هذا شيء مقبول عند جونيت لأنه يعتبر الذيل والملحق والخاتمة postface «ما هي إلا أشكال من المقدمات» (p: 150).

المفارقة الكبيرة - إن لم نقل التناقض - كامن هنا في أننا عندما ننطلق من لفظ المقدمة: (La préface) لإقامة التعريف نصطدم بأن

المصطلح يحمل لفظياً مدلول الابتداء والشروع، والقدام، والبداية ولا يتضمن أبداً أي إشارة لفظية إلى الآخر أو الذيل أو النهاية. النص وفق مدلول المقدمة سابق في المكان وربما في الزمان إذا تعلق الأمر بمسار القراءة المألوف، ومن معاني كلمة préface في المعاجم الغربية صلاة تقام قبل الكلام الجوهري زمنياً. إذن فجعل مفهوم المقدمة مشمولاً بالتذييل أو الخاتمة فيه تناقض واضح يرفضه لفظ المقدمة من تلقاء ذاته، وكل ما هو تذييل أو خاتمة لا يمكن أن ينتمي إلى مفهوم التقديم لأن مدلولاته مغايرة كما أن موقعه ينبني على استراتيجية مخالفة، فالخاتمة والتذييل يكتبان عادة بخلفية أن القارئ مطلع مسبقاً على نص الكتاب بينما تكتب المقدمات بخلفية أن القارئ لم يطلع بعد على مضمون الكتاب، إذن لابد أن يكون هناك شيء جوهري يجعل محتويات وشكل المقدمة تختلف عن محتويات وشكل التذييل بمعنى أن لهما غايتان مختلفتان.

لا يلتفت جنيت لكل هذه الجوانب الاختلافية الأساسية ويمضي قائلاً: «إننا سنعتبر التذييل إذن كما لو كان نوعاً من أنواع المقدمة بحيث يظهر لي أن سماته الخاصة هي بالتأكيد أقل أهمية من السمات التي يقتسمها مع النمط العام وهو المقدمة» (p: 150).

ونعتقد أن مصطلح العتبات بما يتميز به من طابع تعميمي هو الذي يمكن أن يجمع مثل هذه النصوص الموازية المتباينة من حيث المواقع والمضامين والغايات. وقد سارت استراتيجية الكتاب في مجموعها في هذا الاتجاه إلا في الجانب المتعلق بالمقدمة حيث تم إعطاؤه تقريباً نفس الطابع العام الذي أعطي لمفهوم العتبات، وهذا فيه تكلف كبير، لأن ما قاله جنيت عن المقدمة عندما أخذ في الحديث عن موقعها لم يقدم، في نظرنا، تعليلاً كافياً لدمج التذييل أو الخاتمة في مفهوم المقدمة، فالحالات التي قدمها مثالاً على هذا التداخل تعتبر ذات طابع استثنائي ولا يمكن

اعتبارها بديلاً عن الحالة الأساسية من ذلك إشارة بعض الكتاب إلى أن التذييل الذي كتبوه إنما حقه أن يكون في المقدمة لا في آخر الكتاب. فهذا استثناء لا يمكن أن ينفي القاعدة (p: 160). أما قوله أن مقدمة الكتاب وذيله يكتبان عادة من حيث الزمن في آخر مرحلة من مراحل تأليف الكتاب (p: 160-161)، فهذا لا يترتب عنه بالضرورة أنهما متطابقان من حيث المضامين والشكل والأهداف فضلاً عن أن المقدمات غالباً ما تتأخر في زمن الكتابة حتى عن الخواتم، كل هذا يدعو إلى إعادة النظر في كل ما قاله جنيت بهذا الصدد خصوصاً إذا ما نظرنا إلى ما قدمه النقد العربي القديم من تمييز أساسي بين المطالع والخواتم بحيث يستحيل دمج الأدوار التي تقوم بها هذه في تلك[34].

يشير جنيت بعد هذا إلى تنوع أنماط المقدمات معتمداً في ذلك على استقراء أشكال المقدمات في الكتب المختلفة، غير أنه يلاحظ أولاً أن المقدمات تأتي في معظم الأحيان في شكل نثري، لكن هناك بعض الاستثناءات التي تتخذ فيها المقدمة طابعاً شعرياً أو سردياً أو درامياً كما أن مرسل المقدمة قد يكون الكاتب نفسه أو شخصاً غير محدد أو شخصاً تخييلياً (p: 166-167). على أن أهم ما ينبغي الحديث عنه بخصوص المقدمات هو الوظائف التي تقوم بها بالنسبة الأعمال التي هي ممهدة لها. وإذا أخذنا بعين الاعتبار المقدمة التي يخطها الكاتب بنفسه، فإن وظيفتها كما ذهب إلى ذلك جنيت تتمثل في تأمين قراءة جيدة للنص. وهذا الهدف يمكن التمييز فيه بين مطلبين مطلب قراءة النص ومطلب أن تكون هذه القراءة جيدة (p: 183) إن الأمر هنا لا يتعلق بجذب القارئ إلى النص بل بالمحافظة على ارتباطه به وإنجاز «قراءته» وتقدير العمل. ولذلك غالباً ما يركز صاحب التقديم على ثلاثة جوانب: (p: 168-188).

- تجنب إزعاج القارئ أو دفعه إلى النفور بسبب مدح الكاتب لنفسه على سبيل المثال.
- إظهار قيمة الكتاب وأهمية موضوعه وجدته وتماسك أجزائه.
- تأكيد مصداقية العمل وجدية القصد فيه (p: 191).

لا يلجأ الكاتب بالفعل إلى امتداح أنفسهم بشكل مباشر إلا إذا هم كانوا حقاً متهورين لأنهم بذلك يفقدون كل شيء منذ البداية فيما يخص تعاطف القراء أو استمرارهم في الارتباط المأمول بالنص. ولكن المؤلفين إذا ما كانت لديهم مع ذلك رغبة لا تقاوم في التصريح بمزاياهم فإنهم في هذه الحالة يتخلون عن التقديم لفائدة صوت آخر إما أن يكون أستاذاً أو صديقاً، وهم بذلك يضمنون إلى حد ما أن يتم التنويه ببعض ملكاتهم الخاصة متوقعين مع ذلك أن يكون تقديمهم مصحوباً ببعض الملاحظات التي غالباً ما تكون ملطفة مقايضة بالامتياز حصلوا عليه من الكتَّاب في حق التقديم.

والإلحاح في نظرنا على المصداقية لا يهم كتب البحث في الآداب والعلوم فقط بل ينسحب أيضاً على الكتب الإبداعية كالأعمال القصصية والروائية وخاصة عندما يتعمد الكاتب الإشارة مثلاً إلى أن أحداث القصة أو الرواية التي يعرضها تستوحي مضامينها من وقائع فعلية أو عندما يشير إلى أنه يسجل فيها عصارة تجاربه الخاصة أو بشكل أوضح عندما يصر على إثبات أن ما يسرده هو سيرة حياته الخاصة كما سبق أن أشرنا.

على أن المؤلف إذا ما قدم لعمله بنفسه قد يلجأ إلى اتخاذ مظهر من التواضع والاعتراف بأنه معرض للوقوع في التقصير ولذا فهو يدعو القراء إلى أن يعذروه فيما يمكن أن يقع فيه من هفوات، وبذلك يضمن أيضاً التخفيف من الانتقادات المحتملة التي يمكن أن يواجهها عمله[35]

يلجأ المؤلفون أيضاً إلى وضع العلامات الكبرى التي ترشد القارئ إلى الطريقة المثلى لقراءة الكتاب، وهذا يضمن قراءته انطلاقاً من تصوراتهم الخاصة، ويقودهم هذا الإجراء إلى عرض الكيفية التي تكون بها النص بين أيديهم وما هي مصادره ومراحل إنجازه والظروف التي أحاطت بكتابته (p: 195, 203) ولكي يضمنوا أن لا تقع مؤلفاتهم بين يدي قراء غير مرغوب فيهم أو غير مؤهلين لقراءتها فإنهم قد يشيرون في مقدماتهم إلى نوعية القراء الذين يتوجهون بعملهم إليهم، ففي هذا الإجراء تحديد للمسؤولية من جهة وضمان أن ينتفع بالكتب فقط من كتبت من أجلهم. ولا بأس أن يلجأ كاتب ما إلى تسهيل مهمة قرائه بإرشادهم إلى المواقع المركزية في العمل أو أكثر من ذلك تحديد الفكرة الأساسية والمقاصد الكبرى (p: 205).

إن الطريقة التي حاولنا أن نقدم ونعالج بها موضوع العتبات دفعتنا في أغلب الأحيان إلى التركيز على فكرة عدم الفصل بين المطالع والمقدمات والخواتم والعناوين وبين النصوص التي جاءت مرتبطة بها. كما أشرنا إلى أن مصطلح النص الموازي الذي استعمله جنيت يحمل لفظياً دلالة الفصل بين العتبات والنصوص المنتمية إليها. ولذا شددنا على ضرورة اعتبارها متفاعلة مع تلك النصوص. وإذا ما أخذنا هذا التوجه بعين الاعتبار فإنه لن يكون مفيداً إعادة إنتاج كل ما قاله جنيت أو غيره من الباحثين الذين كانوا مضطرين إلى هذا الفصل الإجرائي بغاية تنظيرية وتعليمية. وأكثر الدراسات فائدة في هذا المجال هي تلك التي تنتقل إلى ميدان تحليل النماذج المختلفة للعتبات والبحث في علاقاتها التفاعلية مع النصوص في سياق القراءات الفعلية لعينات مختلفة من القراء. ولا يكون أي باحث في العتبات في غنى عن ضرورة تعميق البحث في النصوص كاملة من أجل فهم العلاقات المتبادلة بينها وبين جميع عتباتها وإشارة

جنيت إلى أن هناك كثيراً من النصوص تستغني في معظم الأحيان عن بعض عتباتها (كالمقدمات) (p: 213) ونذكر منها على الخصوص النصوص الإبداعية كالدواوين الشعرية والروايات، نقول كل ذلك يدل على أن متون الكتب لا تفقد كينونتها في غياب تلك العتبات بل العكس هو الصحيح إذ يصعب تصور مقدمة كتاب وهي تستقل كامل الاستقلال عن الكتاب نفسه. ونرى مع ذلك أنه إذا حضرا معاً فلا يمكن أن تكون العلاقة بينهما علاقة توازي بل علاقة تفاعل وتبادل تأثير.

الهوامش

1) انظر الاعتماد على هذه الإشارة من قبل جيرار جنيت في تصديره لكتابه المهم في الموضوع: Seuils، المنشور بفرنسا. دار النشر: Paris seuil سنة 1987، ص: 8.

2) انظر الإشارة إليه في الهامش السابق.

3) مطبعة النجاح الجديدة.. ط: 1. البيضاء، 1997. ابتداء من صفحة 89.

4) العمدة لابن رشيق. تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط: 2. 1994، ج: 1، ص: 388.

*) هذه مقابل لمصطلح جيرار جنيت: paratexte. ونحن سنستخدمه في هذه الدراسة، ومع ذلك نرى أنه ليس ملائماً لأنه يجعل جميع العتبات في موقع الموازاة مع النصوص التي تنتمي إليها وهذا يقلل من العلاقة التفاعلية التي ندافع عنها في مجموع الدراسة.

5) المرجع السابق، نقله صاحب العمدة، ج: 1 ص: 397-398.

6) الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر 1966. ج: 1، ص: 75.

7) د. حسين عطوان. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. دار المعارف بمصر 1974، صك ص: 256.

*) نقول هنا إلى حد ما إن هناك من اعتبر الغزل، والرثاء والمدح أغراضاً ذات موضوع واحد وهو التعلق العاطفي بشخص ما بغض النظر عن صحته أم عدم صحته على مستوى الواقع الفعلي، ذلك أن المهم في الخطاب الشعري هو أن يكون هناك صدق فني يقنع باحتمالية وجود هذه العالقة لا بوجودها الفعلي.

8) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي. مرجع مذكور ص: 241.

9) نشير هنا إلى مقالة ليوسف خليف بعنوان مقدمة القصيدة الجاهلية. محاولة جديدة لتفسيرها، مجلة «المجلة» عدد 1998. فبراير 1965.

كما نشير إلى مقال د. عز الدين إسماعيل: النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية، في ضوء التفسير النفسي. مجلة الشعر المصرية. العدد: 2. فبراير 1965. وقد عالج هذا الموضوع أيضاً د. غنيمي هلال في كتابه: النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال. دار مطابع الشعب 1964. ونشير أيضاً إلى أن حسين عطوان كتب أيضاً كتاباً حول: مقدمة القصيدة العربية في الجاهلية. دار المعارف السنة. وهناك دراسة متخصصة في الجانب الإيقاعي تتناول المطالع الشعرية تحت عنوان: الظاهرة الموسيقية في مطلع القصيدة في شعر المتنبي. لـ د. نبيلة

إبراهيم، مجلة الفيصل. الرياض، ع: 25، 1979. وفي نطاق العتبات الأخرى نشير أيضاً إلى كتاب: د. محمد عويس. «العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور. المكتبة الأنجلومصرية»، 1988.

10) من هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر نذكر:

- الاستهلال الروائي دينامية البدايات في النص الروائي. ياسين النصير. الأقلام. العراقية. ع: 12/11 نوفمبر/ ديسمبر 1986.

- دلالة النهاية في «حدث أبو هريرة قال». محمد الخبو. مجلة الحياة الثقافية. ع: 38، تونس 1985.

- عن لعبة العتبة في لعبة النسيان. الحس الحلاج. مجلة البيان الكويتية. العدد: 363. السنة 2000.

- العنوان في الرواية المغربية. جمال بو طيب. ضمن كتاب: الرواية المغربية أسئلة الحداثة. مختبر السرديات. دار الثقافة. البيضاء، 1996.

11) د. حسين عطوان. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. دار المعارف بمصر 1974، ص: 260.

12) المرجع السابق. وقد عرض الباحث هنا لمثل هذا الرأي منسوباً إلى د. يوسف خليف في مقاله: مقدمة القصيدة الجاهلية: محاولة جديدة لتفسيرها. انظر ص: 258.

13) د. محمد عويس: العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور. مكتبة الأنجلو المصرية. ط: الأولى 1988.

14) المرجع السابق، ص: 275-279.

15) المرجع السابق: وننتقي هنا من أفكار الكاتب ما بدا لنا له أهمية بالغة في دراسة موضوع العنونة ص: 417-419.

16) المرجع السابق. ص: 374-375.

17) محمد الخبو: «دلالة النهاية في: حدث أبو هريرة قال» مجلة الحياة التونسية عدد: 38. 1985. وحدث أبو هريرة قال هو عنوان قصة قصيرة للكاتب محمود المسعدي.

18) المرجع السابق، ص: 61-62.

19) المرجع السابق. ص: 62.

20) جمال بو طيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص/ حداثة محيطه) ضمن كتاب: الرواية المغربية أسئلة الحداثة. مختبر السرديات. دار الثقافة للنشر والتوزيع. البيضاء. ط: 1. 1996.

21) انظر كيف تتبع الباحث الكلمات الدالة على الهروب في النص مكتفياً بعقد صلة التناظر بين كلمات النص وكلمات العنوان. المرجع السابق ص: 197-198.

22) Jean Pierrw Goldenstein: Examen d'rntrées. - In: le francais dans le monde. l°= 177. Mai - Juin. 1983. P: 94.

23) Cl. Duchet: Idéologie de la mise en texte: ouverture de Germinal. Dossiers pédagogiques de: RTS (Francais 1971- Tome I. p: 35).

24) حميد لحمداني: الترجمة الأدبية كقراءة إبداعية نحو ممارسة ترجمة تحليلية. مجلة البيان (الكويتية) عدد مزدوج: 360/361. يوليو/ أغسطس 2000. ص: 67. عمود 2 فقرة 2.

25) فولفغانغ أيزر: انظر حديثه عن وجهة النظر الجوالة في كتابه: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب). ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية.. منشورات مكتبة المناهل. فاس. المغرب. ط: 1. ص: 57.

26) Cl. Duchet: Idéologie de la mise en texte. ouverture de Germinal. Op - cit. p: 35.

27) Philippe Hamon: Clausules. poétique. n°=: 24 1975. p: 496-497.

28) Ibid.... p: 500-501.

29) Ibid.... p: 505.

30) Ibid.... p: 505.

31) Ibid.... p: 507.

32) Ibid.... p: 507.

33) Gérard Genette: Seuils. Editions du seuil. Paris. 1987. p: 71.

ونشير هنا إلى أننا سنحيل من الآن فصاعداً على هذا الكتاب بالإشارة إلى الصفحات داخل متن الدراسة تجنباً لتضخيم الهوامش.

34) انظر ما قلناه في الفصل الثالث: الافتتاح في بنية القصيدة العربية، وقد استعرضنا

فيه آراء الأقدمين في العلاقة والاختلاف بين المطلع والابتداء من جهة والخروج والخاتمة من جهة ثانية. انظر كتابنا: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. مطبعة النجاح الجديدة. ط: 1. 1997. ص: 89-96.

35) انظر رأي جنيت في هذه النقطة بالذات في كتابه: Seuils المنشور بفرنسا. دار النشر: Paris. seuil سنة 1987. ص: 193.

* * *

التحديق في شمس العولمة

سعيد علوش

يتميز الحديث عن زمن الذات في فضاء العولمة، بدعوة ضمنية إلى التحديق في شرر المرايا المتجاورة، بحثاً عن أثر مفقود أو بصيص حضور الغياب، وإلا كيف نفسر إجماع باحثينا على سقوط سحر العولمة المبكر في المجال العام، بحكم أنها ظاهرة تاريخية لم تستقر لا في حمولتها المعرفية، ولا في صيرورة تحققها، مادامت لا تتجاوز صورة زمن افتراضي، مضاد للواقع الموضوعي...

من ثم، فلا غرابة أن تتعرض عتبات التسميات إلى تهويمات: (العولمة/ الكوكبة/ الشمولية)، وهي دلالات تكاد تعبر عن فائض قيمة وتضخم وتعميم، غالباً ما يسعى إلى التكثيف والتبرير والمجاراة، وفق حقول الاهتمامات وتداخل الاختصاصات، المراوحة بين الاقتصاد الرمزي والأدلجة التاريخية أو الهوية والاختلاف...

من ثم، نتساءل كيف تتحول ظاهرة معينة إلى ظاهرة للعلوم الإنسانية: (إسقاطاً/ تمثلاً/ تفكراً)؟

وإذا كانت ظاهرة العولمة - وقبلها العالمية - ليست جديدة ولا حديثة؛ فإنها عرفت مراحل: (جنينية/ نشوئية/ هيمنية/ منطلقية/ لايقينية) تعود كل واحدة منها على التوالي إلى: (ق 18/ ق 19/ العشرينات/ الستينات/ التسعينات)، مما يجعل العولمة تمثل منطلقاً جديداً لحدث ما يطلق عليه: (القرية الكونية) (الرأسمالية المتسارعة) (التطورات التكنولوجية) (ثورة المعلوميات) في الفكر الليبرالي الجديد، بل إفرازه مجوعة من الأطروحات:

- الاتصال العالم.

- منظومة الأفكار.

- البعد التوحيدي.

وتبدو الأطروحات السابقة كفلسفة تركيبية واختزالية للاندماج الأيديولوجي من أنسنة العولمة أمراً مستعصياً، ومن حتمية معطياتها للموضوعية، بحكم أنها تضغط في اتجاه توحيد النماذج، ومجافاة التعدد الطبيعي للقرية الكونية، حول حربها وسلامها وكشفها عن آليات وأضداد تنميط الإنتاج الرأسمالي والرمزي معاً، لكونهما ليس شراً كلياً ولا خيراً مطلقاً، بالنسبة للذات الثقافية، التي تستشعر هذا المد الجارف لتحول السلطة المعرفية وعمائها، عبر انتقال الأفكار والأساليب والمناهج وتداولها..

وللتخفيف من حدة إنجاز نظرية للهدم الخلاق، التي يستعيرها علم الاجتماع من العلوم الفيزيائية، للتعبير عن هدف العولمة البعيد، يطالب الباحثون في الظاهرة بتكثيف بنيوي ومفاهيمي لها، فيما إذا كانت المجتمعات المعاصرة ترغب في مجاراة تسارع وتيرة تطوراتها، التي تنعت أحياناً بكونها مجرد (عربة دون حصان) أو(لعبة دون قواعد) أو (نزعة دون ضوابط)، تلخصها قولة: (دعه يعمل دعه يمر)، لقافلة تسير ونباحات لا تتوقف أمام خرس العالم وعمائه، تجاه علاقات القوى: (الدولية/ القارية)، وتمركز السلطات: (المعرفية/ الثقافية/ الأدبية) في محاور استقطابات عولمية...

ويبدو أن الجداليات القائمة حول ظاهرة العولمة، تكاد تتحدث عن معيدي تسمع به ولا تراه، لذلك غالباً ما تنخرط خطابات المثقفين، في إعادة إنتاج خطاب حول الخطاب الأصلي للاستهلاك والترويج أو الدفاع والرد على أصداء تسري في مهب الرياح الموسمية.

لا شك أن عولمة رأس المال لا تخلو من عولمة الرمز الثقافي، الذي

يثير رعباً ينذر بنزعة تشاؤمية، تخلص إلى أن رعب الذات ما هو إلا رعب التبدل والتحول العاصفين، وهما يجرفان أنوات بكاملها إلى مجهول، لا يخفف من حدته سوى التبشير بعولمة سعيدة، لا تخلو من لهجة تفاؤلية أحياناً، حيث لا تعتبر ظاهرتها شراً كلياً ولا خيراً كلياً في ذاتها.

فلا داعي إلى الافراط في وصف الظاهرة بالوحشية، ولا المبالغة في تفكيكاتها أو في أجوائها المفزعة، التي طالما أحيطت بها جهلاً أو تجاهلاً، مع العلم أن الظاهرة فتحت الباب مشرعاً على ثنائيات مساءلات الأنا وتضاداتها، على نطاق عالمي: (الهوية/ الاختلاف) (الأنا/ الآخر) (الصدام/ التعارض) (الوحدة/ التعدد)...

وتقف نزعة وسيطة بين النزعتين السابقتين: (التشاؤمية/التفاؤلية) لتشدد على طابع التواصل في قريتها الكونية، التي تسعى إلى تسهيل التبادل الثقافي، كما تعرضه في نفس الآن إلى المخاطرة، نظراً لدعوتها المبطنة إلى ثقافة كونية واحدة تجمع وتفرق، في الوقت الذي أضحت فيه التوترات بين التكامل والانفصال سمة عصر التأرجحات في كل القضايا والإشكاليات المعرفية...

من ثم، تسهم الظاهرة بذلك في شحذ وعي المثقفين بقضايا مؤرقة، تتجلى في توليد المقارنات والعقلنات، التي قد لا تصيب أغلب الشرائح الاجتماعية، ولكنها تعزز سلعة النخب الثقافية المنخرطة في تكنولوجيا المعرفة، عبر أنظمة تبادل وانتقال الأفكار والأساليب والتدبير والخدمات، وهو ما يؤثر في أنماط الرؤى والمعتقدات واللغات، بكل حمولتها ومكوناتها. وبذلك لا تكتفي التكنولوجيا بإحداث تحول في العالم فقط، بل تنزع إلى إبداع عالمها المجازي أيضاً، وهو ما يفسر انبعاث الهويات من رميمها والثقافات من سباتها، بما فيها تلك التي كاد يلفها النسيان

أو يطمسها التاريخ، وهو الموقف الذي يدفع إلى التشديد على علاقات القوى الحضارية بين منتجي التاريخ ومستهلكي الجغرافيا، لأن انتشار سلع الآخر، قد لا يعني انتشار ثقافته فقط، بل يعرض تحديث الهويات إلى نوع من التغريب التسطيحي، دون أن يمس ذلك الأبعاد العميقة والأكثر أهمية للثقافي في هذه الهويات، أي على أصعدة: (اللغة/ العقائد/ القيم)، لأن ثقافة الهويات طالما تلوذ بأنماطها وعقائدها التقليدية، استبعاداً لشرور التحديق في شرر العولمة، وهو ما تعكسه رؤية رابطة الأدب الإسلامي، على وجه المثال لا الحصر.

وهذا ما يفتح الباب أمام صرعة (صدام الحضارات) و(حوار الحضارات) و(صياغة العالم الجديد) و(الغرب ضد الآخرين) و(نهاية التاريخ) و(نهاية المثقف) مما يفتح شهية كتابات استشراق جديد مع (مكة أو المكننة) و(الأصولية الإسلامية) و(جذور السعار الإسلامي) و(لله ٩٩ اسماً)، حتى وإن ظهرت كتابات مضادة لهذا التوجه مع (الإسلام وأسطورة المواجهة) و(الإسلام وديموقراطية الدولة) و(السياسات الإسلامية)...

ويبدو أن هذه المواجهات بين التحديق في شمس العولمة والارتداد إلى قمر الذات تفرز توجهات أخرى، تجلت في (الرأسمالية ضد الرأسمالية) و(العولمة والجنوب) و(مديح الإمبريالية الثقافية) و(العولمة السعيدة)، لتنتهي التنظيرات إلى نوع من التصنيفات للفضاءات إلى:

- فضاءات المستودعات بمرونتها وتطور مؤسساتها وتحللها من البيروقراطية.
- فضاءات ثقل الانفاق العام وصراع الهويات.
- فضاءات دينامية ذات النموذج الآسيوي.

ولا تشير هذه التنظيرات إلى الفضاء العربي - الإسلامي، الذي لا تدر عوائده السياحية كتايلاند، وبذلك تتغلب البنيات التحتية التصنيعية على طبيعة الفضاء العفوية، مما يذكي حماية الخطاب الثقافي حول أنا قمر الذات وآخر شمس الغير، ويوجهه إلى مقارنات سطحية بين عولمة المنتج وتلقي المستهلك، أو المراوحة بين خطاب الدفاع عن المجهول أو خطاب الاحتكام إلى قدر الهوية المتمترسة وراء الغطرسة السلفية والعجرفة الحداثية، في شبه بحث عن البصيرة وراء الثقوب السوداء لعولمة موهومة...

تتجلى هذه الظاهرة في مجارات عولمة الآخر، الذي قدم خلاصاته في شكل تقارير وندوات، لتأتي ندوات الأنا محايثة للأولى، ولكن من منظور التكييف، وهكذا قدم الغرب:

- تقرير (العولمة وأوروبا وفرنسا) (1996).
- ندوة (العولمة والحفاظ على الهويات الثقافية والإبداع والسياسة الثقافية) (1998).
- ندوة (العولمة والفرانكوفونية) (1998).

أما العالم العربي فلم ينتظر طويلاً لتدعو مؤسساته الرسمية والأكاديمية إلى:

- ندوة (العولمة والهوية) (1997) أكاديمية المملكة المغربية بالرباط.
- ندوة (العرب والعولمة) (1997) مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت.
- ندوة (العولمة وقضايا الهوية الثقافية) (1998) المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

وإذا كانت الكتابات حول العولمة - من منظور الأنا - قد راوحت بين الدفاع عن الهوية وأبعاد سحر العولمة، فإن الخطاب حول خطاب

الظاهرة ليس عولمة، بقدر ما هو ترويج وتدويل لمعنى منفلت وحداثي ساهم فيه الفلاسفة ونقاد الأدب بشكل مثير للريبة، حول سلفية حداثته، وتمترسها وراء قمر الهوية في مقاربات لا تخلو من دلالة عتبات عنواناتها:

- العولمة والهوية الثقافية.
- المثقفون العرب والعولمة.
- حول العولمة والثقافة الذاتية.
- العرب والعولمة ومستويات الاستجابة.
- الفكر الإسلامي والعولمة.
- الكونية والأصولية وما بعد الحداثة.

من ثم، تتفاوت مواقف قمر الأنا وشمس الآخر، بين من يقدم الوصفات الجاهزة ومن يفندها، وبين من يسحر بالعولمة وتكنولوجيا الوسائطيات، ليخرج أغلب فلاسفة قمر الأنا، بتقديم الوجه الشائه لشمس العولمة، التي لا تعدو الانتقال من عالمية التبادل والتوزيع إلى عالمية دائرة الإنتاج، وبذلك فهي استراتيجية كبرى لتذويب الهويات في بوتقة ثقافية عالمية، تقتل الروح وتستهلك الجسد، وهي بالتالي مجرد أوهام نخبة تريد إقصاء خصوصيات قمر الذات، لتعلن عن موت المثقف القومي والعقائدي، والدعوة إلى عصر الوسائطيات المتعددة الواعدة بتحريرنا من الحمولات الأيديولوجية...

ويقود هذا الوعي الذاتي إلى البحث في (جنة المعنى) لا في (جهنم الأفكار)، متأرجحاً بين الرفض المطلق للآخر باسم حماية الخصوصيات ومراعاة الاختلاف والتعدد...

فلا غرابة أن تفرز مغازلات الحداثة السلفية (عولمة إسلامية)

ونظرية لـ: (تعارف الحضارات) اعتماداً على أية من سورة (الحجرات): **﴿يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير﴾** وبذلك يدخل قمر العقائديات من الباب التقريري، لتكوين نظرية عولمية تؤكد تواصل المركزية العقائدية، ونفي شمس عولمة الآخر...

وخارج قدرية الشر أو الوعد بالسعادة الأدبية، تتجلى الأزمة الروحية في امتداداتها خارج مجالاتها، في محاولة لإدراك العالم كلياً، لأن الشغف بالمعرفي لا يعني الذوبان في شمس الآخر، ولا التفريط في قمر الهوية، لأن اختزال العالم في موضوع للاستكشاف قد يفضي إلى نسيان كلي للكينونة، مما يتسبب في التباس زمننا، وهو يعبر قوى التقنية والسياسة والتاريخ وممالك الآداب العالمية...

فالتساؤل عن ماهيات مغامراتنا وتحاليل دواخلنا ببحث تجذراتها لن ينسينا فضاء مواجهة الحقائق النسبية المتناقضة لا إلى الرضوخ إلى الحقيقة الواحدة والأحادية، لأنه من السهل الصعود إلى قاطرة التاريخ، لكن من الصعب النزول منها دون مخاطر... ذلك لأن إرادة الإرادة وحدها، لا تقود إلا إلى عنف قوة، ما تلبث أن تتحول إلى قوة غازية للدعاية والمكر بأصحابها قبل غيرهم، وهو ما يولد المفارقات القصوى، التي تسمح بتغيير كل المقولات الوجودية، وكل تردد في اللحاق بها يعد إقباراً للفرص الضائعة، ولنداءات الحلم والفكر والزمن...

فالسقوط ضحية أرضة الاختزال ونخر الحياة الإنسانية، يسقط كيونتنا في النسيان، في زمن سيطرة الوسائطيات على الإبداع أو توجيهه نحو توحيد قمر الذوات: (القومية/ العقائدية) عبر تضخيم سيرورات الاختزالات وتغليبها داخل سيادة الفكر الواحد لا رادوية عمياء...

فلا غرابة أن جاء رد الفعل بتبني آداب العالم الثالث، الذي

اخترقت فيه السرديات الأمريك-لاتينية، جدار المركزيات، بتصدرها لواقعية سحرية، بعيداً عن تضخيم البعد الكلامي وتهميش المضامين، الذي يحول دون إيجاد أرضية خصبة، تحول دون هيمنة الصيغ الفكرية المحايدة والمقبولة، الخاضعة لإغراءات شمس العولمة والكوكبية والقرية العالمية وصلح الحضارات، مما اعتبر بمثابة ترديد لأغنية نجهل كلماتها، وهو ما قد يحول ثقافة الذات إلى مقبرة لدفن نفايات العالم...

ويظهر أن الترافع باسم المجتمع المدني، الساعي إلى الحفاظ على سلامته ونقاوته وطهريته، قد لا تمنح قارئها فرصة استجماع أنفاسه، لفهم الظاهرة أكثر من قتلها في المهد، ليمهد لها عماء بصيرة، يزايد على نعوت الإنتاجات الأخرى بنعوت: (رثاثة الحداثة/ بؤس ما بعد الحداثة/ الموضة الفكرية/ التسليع الثقافي)، وكلها سلبيات تصب في الجداليات والسجاليات ما قبل - النقدية...

فهل تعد أوهام النخب الثقافية سبباً في دك مواقع قمر الذات، وتحولها إلى ألسنة لتقطيع أوصال الكلام وأوصال أورفيوس، لبلوغ هدف بسيط هو: (نهاية المثقف)، لينعكس صدى ذلك على شعرنة الموقف مع عيسى درويش:

(في الزمن الهش.. مات الشعر في غابة رأس المال

وانداح فناء العولمة

وغدونا أمة تأكل خبز الآخرين

ثم صرنا اليوم.. في أسوأ حال)

فلا الشعر شعر ولا القضية قضية، فهل يحق لنا بعد هذا التساؤل عن كيفية استيعاب الأشكال الأدبية بعضاً من هذه الإشكاليات المعرفية؟

ولاستحالة الإلمام بالكل فقد اقتصرنا على قراءة مقطعية لبعض

مظاهر أدبية احتفت بقمر الذات، عبر متشظي اليومي ومتناتلاته، في محاولة لتفسير هذا التوزع، الذي يبحث في الغالب عن الوجه الخفي لجمالية، ظلت فريسة الصمت أمام اعتباطية التصنيفات وخفة يد كتبتها، في سلبية الإيجابي وإيجابية السلبي، أو فانتازيا المكونات وتواطؤات الصمت الجماعي تجاه الثقوب السوداء لقمر الذات السخية، ذات الاحتفاء باكتمالها في الأشكال المغلقة، والمقفولة بأوجه أنظمة مضادة للمقطعي، بحكم هيمنة موروث الأفقية...

فهل كان لابد من انتفاضة الكتابة على عبودية العمل التام، وتسلسله في المدونة التقليدية، حتى وهي تذكر بنوع من الانتظام، المستبعد للتناتلات المنفلتة من العمل الأدبي، والتي غالباً ما تقدم نفسها كانتظام حي وجديد، لمجموع غير محدد الظواهر والنهايات...

من ثم، لن يمثل العماء فراغاً بدائياً في الكتابة، ولا حالة التباس غير منظم، أو كتابة بلا معنى، لأن المعرفة بالإنتاج ذاته تستدعي معنى عمائه، بنزوعه نحو العالم المنظم للأدبية، التي تحلم بجنة المعنى، لا بجهنم الأفكار واكتمال المسار، في انتصار خفي على أشباح الكتابات المهزومة والهازمة...

وبافتراضنا أن كتابات قمر الذات تحيل على مقطعية إعلامية ونزعة حكمية في التعبير عن أزمات المعيش، فإن هذه الكتابات تتصف بعنف عدم الاندماج وتوزع التصنيف... فالنزعة إلى تاريخ الأفكار والإلمام بالأساليب الكتابية ونوافل الأعمال السهلة، غالباً ما يوقع نمط الأشكال في أزمات نصية لا بالمعنى السلبي فقط، بل بالمعنى الإيجابي كذلك لأن الأمر يتعلق بأزمات عمل تلغي مفاهيم التكامل وتقدم نفسها في شكل أبحاث عن استحالات، تكاد توصف بالمسخ اليومي لوقوعها في تعميمات، تعرض فيها كتابتها على عوالم الأدبية، لتتدرج في الآداب

الملحقة، وبذلك تشتغل المقطعيات ككنايات تنطلق من الجزئيات لتتطلع إلى مفتقد شبه - كلي، في قمر الذات الوطنية والقومية...

وغالباً ما تمارس عمليات تجميلية لغياب جنة المعنى في الكائنات الأدبية، التي قد تتنصل من كل ما لا يوجد، أو يصدر عن اعتباطية واقع مفترض. وبذلك تنقلب الظواهر الأدبية على المقولات الجمالية، باختزالها في القليل والإضافي والنفاياتي، لأدب يتحول إلى يوميات (نواب في الأرياف والضواحي)، ما يلبث أن يعلن عن فشله وشكه وصمته وعدم اكتماله، لافتقاده إلى النفس الطويل، وإلى اللقطة الدقيقة، حتى وإن كانت روح معاناته تظهر في فترة متعطشة، إلى وحدة قمر الذات وطمأنينته...

فالكتابة المنخرطة كلياً في كشفها الثقافي، قد تتلذذ بنرسيسيتها، فرحاً ببعض الانتصارات الظرفية المبهمة، ببنياتها الرثة، حتى وإن جاءت في شكل خواطر، لا يحول انكسار تسلسلها وبلاغة تكرارتها، عن التذكير بنوع من السير الذاتية لمثقفين شبه عضويين، قد لا يشكون لوهلة واحدة في أثر كتاباتهم، التي تقف ضد تاريخيتها وموضوعها، لأن دلالات مقطعياتها لا تندرج في المقطعية بشكل تام، لأنها لا تسعى إلى التمرد المطلق على لوغوس كتابتها في المدونة العامة، بقدر ما تكرس للنموذج الأخلاقي، لبناء خرافة قمر الذات، إمعاناً في حلم محتمل، أو حضور يستعصي على الكتابات الصارمة في الأعمال الكبرى...

ونلاحظ أن هذه الكتابات تسمح بالكشف عن نكهة فوضى وغواية ومزايدة على الواقع، في تجاوز للمقاربات النقدية، لأن النبش في الذاكرة الفردية والجماعية وتوظيف الأشكال الموجزة، يدفع إلى الاعتقاد في إعجاز كشف المخبوء، وإزعاج الثوابت العقائدية، تحقيقاً لشبه انسجام منطقي جاهز، اعتماداً على تكسير خطة الاستمرارية والأفقية، عبر تجاوز

المرايا واحدداباتها، بحيث تتوزع الكثير من الكتابات إلى موجز الشأن العام، بالتقرب البسيط إلى رأيه العام، تمجيداً لمفتقد هذا الرأي، لتتوزع مقطعيات هذه الكتابات بين ثنايا ملحقات الأدب، كمكسب غير إرادي، لكنه ضروري لشبه حوار إرادي لا يخلو من تداعيات المألوف المخبوء...

من ثم، تندرج الكثير من الكتابات في أشكال مقطعية ذات إيجاز عفوي، لتقتحم النصوص الأدبية الملحقة بقمر الذات، لتقدم نفسها كعتبات إبداع، ترسم نفسها كشاشات تكشف عن وجهها الحنيني إلى الماضي المجهض، عل الحاضر ينصفها، ويعيد الاعتبار إلى مجازاتها اللغوية واللغوية معاً، مما يشكك في طبيعة وشرعية الشكل الكتابي للسيرة الذاتية، التي تحتمي ببطولة شاهديتها وشهادتها، المبشرة بحرية مفتقدة، وهي تطلق سراح مكبوتها واستذكارها واسترجاعها لحرية، قد لا تعود إلى أي شكل، بل إلى الوقوع في عماء الخلط والتشويش والتمويه، لأنه عبارة عن: (تأملات/ مفكرات/ مفارقات/ منظورات/ التماعات/ انزياحات/ مواقف/ لغزيات)، لا تلتقي إلا لكي تفترق، ولا تمجد إلا لكي تدين، وهذا ما يدفع إلى اعتبارها شبه أشكال لما قبل الكتابة، وشبه جدالية تحن إلى الجدالية، بحثاً عن خصوصيات قمر الذات، التي قد لا تعمر أطول من لحظة كتابتها، ولا تدوم بعد طابعها التوثيقي، وقد تتعداه في احتشام تام يفضي بها إلى مجرد كتابة وثيقة عدلية ووضعية، بوضعها رهن خدمة مؤرخ حائر خائر... وبذلك لا يتوانى الكتاب عن تحويل الكثير من اليوميات إلى أشكال لسير ذاتية، ملحقة بالأدب، لتحتفي بأدب الاعتقال، الذي فاق في تداوله الأعمال الأدبية الصارمة، إن هي وجدت، لأن شبه الأعمال الأدبية، تعتقد في إمكانياتها الإعلامية والأدبية، ولا تشك لحظة في تأويل حدسها البيوغرافي، كوسيلة تضع صاحبها في مستوى الواقعي الملتزم، بقمر الذات المتسق مع عصره،

كسلاح حداثي بحد واحد، يرفع ويوجه ضد الفكر المتحلزن والسلطة المطلقة...

وفي كل الحالات تعمل واقعية الواقعي والملتزم، كرمز أقصى للانغلاق الزائد، الذي يوقع قارئه في التثاؤب أمام البطولات المجهضة والمفتقدة، أو كرمز أدنى للنصوص المفتوحة على وقائع، غير قابلة للاستنفاذ والانفلات من زمنية قمر الذات، مادامت ملامح العالم المستقبلي غير واضحة، أمام تجديفاتها نحو المجهول...

فالصراع إذن في هذه النصوص هو صراع بين وضوح المألوف/ المنغلق، وخفاء المستفز المتعدد واللانهائي...

ويضمن هذا الشكل المحتفي ببطولة الذوات حكمته وحنكته التجريبية، التي خبرت الحياة السفلى، باندماجها في رغبة الكشف عن المخبوء، والبوح بالحقيقة الخفية وغير الزائفة، وهي مستعدة لإفراز تقديراتها الذاتية ومعاناتها المعتمدة على كثافة شكل يوهم بقول الكثير في قليله، لأنه لا يقول أكثر مما يجب، حتى وهو لا يتوقف عن تجاوز إيجازه، ليقدم ثرثرته كرهان على وجوده بلبوس أساليب لا تتوانى عن إنتاج وإعادة إنتاج بياضات وفراغات واستراحات محاربين ومحاربين، للاعتقاد في أن غير التام والناقص والساقط مجرد فضلات ونوافل، تخدم شكل الموجز في أدب القصاصات الإعلامية واللحظات التاريخية: (التوثيق/ الاستذكار/ البطولة)، التي توقع وقائعها كأثر حنيني ومشاعر معزولة للحظات مفتقدة، الداخل إليها مفقود والخارج منها مفتقد، وهذا ما يضفي عليها هالة من القدسية والطوباوية... وهو ما يجعل يوميات الوطنيين والساسة أجمعين، شكلاً يقدم نفسه كذاكرة انتقائية لوعي فردي وتمثيل جمعي، يلغي بجرة قلم مقدام محطات وفضاءات وأزمنة وشخصيات، لتأثيث فضاء حيوان السيرة الذاتية، لصالح لحظة انتصارية

لا يعلى عليها وتعلو على الجميع، لطابعها التاريخي الاحتفائي بذاكرة، ذات تقطيعات ومقطعيات تشتغل في المكتوب كعلامة مسجلة وشواهد على صانعي تاريخ تحقق حوله الإجماع الموهوم، في مواجهة التاريخ الرسمي الزائف...

وتتم بذلك صناعة رأي عام على المقاس، عبر أشكال مبسطة، فرغم تطور العقليات يظل الجزئي وغير المكتمل والانتقائي في أدبيات هذا الأدب الاستذكاري شبه أطروحة عماء، تستدعي استبعاد التشويش والتعقيد وتكسير لذة القراءة، عبر تخاريم مؤلفيها ونبشهم في النفايات عن المشع والمبهر والتاريخي المستفز، قصد وضعه في فناء البحث عن البصيرة، في عالم مليء بالتشوهات والخيبات المتلاحقة...

ويوظف لهذه الغاية شبه مقطعيات وشبه حوارية ضد القصدية وضد التأليف، بحثاً عن انسجام محتمل، ونزعة إلى الوضوح المطلوب، للم شتات التشظيات في عصر يصارع فيه بطولاته الجمالية ببطولات تاريخية، عبر أشكال السير الذاتية الجاهزة والمحتملة، تلك التي تتعالى على مقطعيتها أو على حواريتها، النازعة باستمرار إلى إرادة مفتقدة، تقدم تكتيكها على استراتيجيتها وبطولتها على شاهدها، مادامت صانعة أحداث ووقائع تتعدى الفضاء الواحد، لتلتحم بكل الفضاءات، كما هو الشأن في: (مذكرات الفقيه البصري):

(باستمرار كنت مستحضراً بأن طول الإقامة في المكان الواحد، يسهل الاختراق الأمني لذلك كان ينبغي الارتحال الدائم وتغيير الأمكنة، تارة في باريز، تارة في الجزائر، تارة في سوريا، تارة في مصر... وهكذا. ورغم أن الدافع إلى ذلك كان أمنياً، فإنني كنت أدرك المصاعب التي يطرحها الغياب، ولذلك كان التأكيد على الحضور في الفضاء الفرنسي ضرورياً لتجديد المعطيات والتواصل مع الأجيال).

من هنا تقدم شهادة المكتوب دلالة على فعل تاريخي مفتقد، لصالح تقطيع أوصال التفاصيل السلبية واستحضار الإيجابي، دون حفاظ على تسلسل الزمن الضائع للذات العارفة والمعروفة، لإضفاء روح الخطة واستبعاد الصدفة، حتى لا تظهر الحوارية بالمظهر الجاهز، الذي لا يمتلك مفتاح شكله الكتابي، أو يستعصي عليه إثارة تأملات قارئه المحتمل، بالإلحاح على علامة المنتج، الذي لا تنقصه الفضائل الذاتية والرمزية والتاريخية، حتى لو اعتبر غلاب بعض مقطعياته مجرد: (تخاريف) لرجل مرهف يهرف بما يعرف، وحتى لو كان صادقاً، فمفهوم الاكتمال في هذه المقطعيات يعد مفهوماً اعتباطياً يساهم في خرابه الذاتي، عبر كل مراحل إكباره واستدامته واستقامته، لأن المذكرات واليوميات تتحول بفعل الزمن إلى فن لتزييف الحقيقي الصادق وإلى التباس حاذق...

وبذلك تتأسس الخرافة الكبرى حول قمر الذات، وتتحول إلى خرافة جماعية توقع تجميلاتها الذاتية والجماعية للحدود والمفارقات، بردمها للأطراف الخادعة والمخدوعة... حتى وأن أشكال السيرة لا تقدم نفسها كعمل روائي أو استعلائي أو جزئيات غير مكتملة، لتشكيل شيء استثنائي يقتصر على تحريك المواجع والفواجع، سعياً وراء ردود الفعل الإيجابية، التي توقعها سيرة (الطفل الستون) للصباغ، الذي يسعى إلى إعادة ترتيب البيت الذاتي، من خلال الالتحام بالفضاءات الشبيهة والمضيئة عبر أشكال الترسل والتعليقات، ذات المقطعيات الواضحة واللغة الفضفاضة، والحالمة بالتخفيف من إزعاج خطابها الناعم والمتحلل من مجهول الالتزام الصارم، بتكسير سطوته انطلاقاً من اللغة وتفجيراتها فهي وحدها الأدب، وخارجها لا أدب، قد يضيق بفضائه ليحن إلى الأندلس أو إلى شام مناجاة الأرواح المجنحة لميخائيل نعيمة:

(بين زنقة القائد أحمد بتطوان المغربية، الوارفة في جبل درسة، وبين

بسكتنا اللبنانية الحالية تحت تسريحة وسادة جبل صنين، يمتد قوس قزح من رائق الكلام الموصول الرائق، المفتوح على شتى ألوان الأفق، التي لا تعرف انغلاقاً ولا فتوراً، عهد زمن وفاء عزيز غزير، من الترسل المسترسل بين ناسك الشخروب ميخائيل نعيمة، وبين الفتى في مختلف العشائر والأنساب الفكرية، الشعرية، الفنية، النقدية، توشحها مناقشات ومطارحات ومساءلات، وأحياناً تتفرع مجرياتها - في مجملها - إلى الحديث عن بعض خصوصياتهما المتعلقة في غالبية الأحايين بشؤونهما الأدبية الحميمة، أو بشؤن بعض مظاهر الحياة المجتمعية والأنسية في بلديهما.

ولعل آخر مناقشة دارت بين الصديقين عبر قوس قزح، مروحة بريدها الواصل، الرابط بينهما في مواقيته المواظبة، الأمنية، المضبوطة، كان جوهر موضوعها الرمزية في الشعر...).

قد لا تكون المقطعيات بتفككاتها في يوميات الترسل عند الكاتب مجرد سيرة ذاتية، لعمل غير مكتمل، مما يتسبب في ضعفها وأمثلتها وخطاطتها، التي تبحث الاعتراف بإبداعيتها بما يربطها بتيار رومانسي جارف مجروف، يوظف فن الملصقات، التي تظهر في شكل تمارين وتجريبات مختبرية، ترفع الغشاوة عن عيون قارئها، ترسيخاً لشكل كتابي، يراوح بين الإعلام والأدب، لاستبعاد الإخفاق، عن الشكل المناسب اللكاتب المناسب، وهو يقدم رهان رومانسيته ضماناً لاستقامة السيرة، التي تعرف مسبقاً أن المنحدر الطبيعي لكتابتها لا ينتهي عند وحدة عمل، بقدر ما يجعل من التشظي آفته، التي تحفر مجراها ومرساها على ضفاف أخاديد الروح الهائمة...

وحتى لو كان السياق الذي تظهر فيه السيرة الأسبوعية، يوجد تقليداً بالتواصل المنقطع على رأس صفحة حزبية، فإن التردي الدائم

ومتاهات سوء التلقي وضعف التجاوب مع من يعرفون صباغهم عبر المقررات الدراسية، يقحم مقطعياته في إعراضيات كائن يحارب المحو والنسيان، في التجارب الجديدة التي أزاحت كاتبها من مدونتها...

ولا تقتصر معالجة المقطعيات اليومية على السرديات بل تخترق الشعري، حيث تتحول تفاصيل اليومي والتاريخي إلى عناصر تشكيل الصور والرؤى في شعر صلاح عبدالصبور وأمل دنقل وعفيفي مطر وسعدي يوسف، احتفاءً بما ظل مستهجناً لمدة طويلة... فحين يقول الأول:

(ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شاياً في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق)

فهو يحتفي بسيرة يومية عبر شكل شعري، يكيفه لاحتواء معيش مقطعيات، تسعف حين لا تسعف العبارة السردية، ولا يفوت أمل دنقل هذا الاحتفاء، منتقلاً من الغنائية إلى الدرامية فالحكائية، ولعل قصيدة (لا تصالح) تعكس بإصرار هذا التوظيف، بكل أبعاده الأيديولوجية...

وحين يرتاد عفيفي مطر صهوة التكثيف، فلكي يعيد الاعتبار إلى تفاصيل اليوميات بكل زخمها في: (قطر الندى) و(زرقاء اليمامة)، بنصوص مغسولة من آثار الترميز والمجازات الصماء...

وقد تجلت هذه النزعة في شعر محمد الخمار الكنوني، في رماد هسبيريس:

(لا حول

ولا قوة إلا بالله

هذا مرقد زين الناس، وجيه الناس

ابن غريب الوجه بين هجين الكلمات

ازداد ببرج الوردة

عام اجتاح جراد السهب مدائن هذا الغرب

وصادف عام الجوع فكان الأكل والمأكول

إذ صار الناس بطاقات، أرقاماً وصفوفاً

أعمى الناس الرماد الآتي بصراً وبصيرة

أيام غدت في الدور بنات الغرب سبايا

واحدة للغزل وواحدة للرضع والثالثة للوطء

وتوفي عام قد اجتاز البوغاز وجال الغرب

زمن الحرف المجروح ولغو.... والمقهى

زمن التلقيح ونقد الذات وسب الآباء)

وإذا جازت لنا المقارنة بين بودلير والخمار، فإننا نجد أن كثافة اللحظات التعبيرية ومقطعياتها تكشف عن تمزق داخلي، عبر شكل شبه سيرة ذاتية، ترسم المشهد الروحي المتشظي لشاعرين، تبتلعهما الثقوب السوداء، ولكنهما يفتحان مسالك تقطع أوصال أورفيوس، لتمنح دفقات صوفية غاية في إبداع مألوف اليومي في غير تمحل...

وتعتبر المقطعية عند الخمار اختماراً لتشويش على الرؤية الموحدة والأحادية، لتداخل التاريخ والأسطورة في اليومي العابق بالمأساة، حيث يضيع قمر الذات عبر تقطيعاته...

لا تقتصر أشكال اليوميات والسير على أنماط بعينها، لكنها

تقتحم الحوارات الأدبية، التي تتخذ طابعاً إعلامياً ومعلوماتياً للترويج والتداول، بالنسبة لقراء مستعجلين، لا بالنسبة للمؤرخ الأدبي...

وفي النموذج الذي اخترنا التعامل معه نجد حوار كليطو في (المقدمات) مهووساً بغياب طفولة كتابه، مشتغلاً على جثث كتاب دون طفولات كالمعري. لكن الطفل هو القارئ المثالي، لأنه لا يقرأ لقتل الوقت، بل يمارس قراءته المحضة، يمثل لها بعلاقة الكلب بالعظم، مادام الطفل لا يبحث عن نخاع المعنى الخفي، فهو يقتصر عى سطح ينزلق فوق جليده.

فالقارئ لحوار السيرة، قد ينزاح مع الطرفة والسيناريو المخادع، حيث صراع الصور يقحم قارئه في صراع للقراءات المقطعية المتداخلة، ولا يتم الحسم فيها بطريقة قاطعة، لأنها بمثابة مختبر حكايات شبه تجريبية، تستلهم أصول سيرتها من زمن البياض والرغبات، المطالبة بترجمتها إلى رمز لصور منفلتة وهاربة، حتى وهي تطفو على سطح عظم الكلب، وتعكس خفاءها المزدوج، بنخاعها المنفلت من قبضة الكلب...

إن الاحتفاء باليومي، عبر مجاميع الأنواع والمقاطع، بانزياحاتها المختلفة والمتعددة، ليساهم في إيجاد قرابات شكلية واستلهامات مشتركة، بنزعات تكوين وانحرافات لا تقاوم مقطعيات اليومي، حتى وهو يتخفى وراء نسبية زوال حظوته لدى قارئه، وهو يبحث عن الضمني والفني والجمالي...

من ثم، تظل نزعة السيرة - الظاهرة والخفية - حاضرة في كل الانزياحات النوعية، كلسان أصلي وبنية متقطعة تساهم في هجانة الكتابة، عبر العديد من ألوانها وتشكيلاتها، المراوحة بين أنا الإبداع ومعابر تسهيل الانزياحات، نحو تفاصيل تعتبر مجهوداً خفياً وعنيداً للخروج إلى العالم بكلياته الإنسانية...

فالسيرة/ اليوميات تتماهى مع أشكال الكتابة، وتدخل معها في حوارية كعمل في العمل وكتابة في الكتابة، وحتى وهي كتابة شبه منسية، تظل عالقة في عماء اللاوعي ومنطق النظام والقواعد، وبذلك تشتغل ذات الكاتب كمبدأ موحد ووسيلة تثبيت وإدماج للتفاصيل الشخصية الهاربة، والأرصدة الثقافية المنفلتة، الكامنة خلف نصها كروح هائلة لبلاغة التكرار، لرفد قمر الذات بكل الحمولات المعرفية الكامنة في الظل، والتي تنتظر لحظة تحققها...

من ثم، هل يحول التحديق في شرر شمس العولمة دون هذه الارتدادات إلى التحديق في الثقوب السوداء لقمر الذوات العارفة، والباحثة عن المجهول؟

* * *

الرواية العربية والموقف الثقافي

عبدالله إبراهيم

يحتفى في الأدب العربي الآن بالرواية احتفاءً خاصاً إلى درجة اعتبر عصرنا عصر الرواية، وذهب بعض النقاد والروائيين إلى أنها ديوان العرب في هذا الزمن، وهم في كل هذا ليسوا على خطأ؛ فالرواية نوع أدبي انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وذلك لا يعود في رأينا إلى القدرة الهائلة في تطور وسائل السرد فيها فحسب بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية، وهو أمر فاق الأنواع الأدبية الأخرى، تلك الأنواع التي انحسر دورها، فكفّت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصورات الكبرى عن الذات والآخر، أو تلاشت، ولم يبق لها من ذكر سوى في تاريخ الأدب. والحق فيمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحولات التاريخية والثقافية للمجتمعات، فروايات الفروسية الأوروبية علامة رمزية دالة على العصر الذي ظهرت فيه، ورواية القرن التاسع عشر في روسيا وانجلترا وفرنسا تكشف عبر التمثيل السردي الأنساق الثقافية والاجتماعية لتلك المجتمعات خلال تلك الفترة، والرواية العربية في القرن التاسع عشر تمثل الحراك الثقافي العام الذي وقع في الثقافة العربية، بما في ذلك منظومة القيم العامة، والذوق الأدبي السائد، والتصورات الجماعية عن الذات والآخر، كما يتجلى ذلك عند خليل الخوري وفرنسيس مرّاش وسليم البستاني وعلي مبارك وجورجي زيدان والمويلحي.

بدأت الرواية العربية مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إثر انهيار النسق التقليدي في الثقافة المروية، وتفكّك المرويات السردية القديمة، وانكسار الأسلوب المتصنّع في التعبير، قد انتزعت الآن شرعية كاملة كنوع أدبي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث. ويكشف المسار الصعب لها أنها مرّت في ظروف استثنائية قبل أن تحوز الاعتراف بها بوصفها نوعاً أدبياً مقبولاً. إن رفض الظواهر الأدبية الجديدة والعزوف عنها أمر شائع في الآداب بشكل عام، فمهارات التذوّق التي تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبّل الأشكال الجديدة، فتقوم برفضها، ويمرّ وقت طويل جداً قبل أن تتأسس ذائقة جديدة تتقبّل الظواهر الأدبية المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية العربية من قبل؛ فقد بيّن باختين كيف أن «النقد في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يسرف بالرواية بوصفها جنساً مستقلاً، بل كان يرجعها إلى الأجناس البلاغية المختلطة، وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر اهتمام واضح بنظرية الرواية بوصفها جنساً أدبياً أساسياً في الأدب الأوروبي»[1] ويرجع ذلك إلى الرأي الشائع الذي يعتبر الخطاب الروائي بيئة غير أدبية، ويفتقر لأي تشييد خاص وأصيل، فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه، فإنهم جرّدوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتناول أو العالم، مجرد وسيلة للإبلاغ[2].

لم يذكر باختين من مسوغات رفض الرواية سوى افتقارها للخصائص الأدبية مقارنة بما كان للشعر من خصائص كاملة، لكن تاريخ الأدب الغربي يكشف أن الرواية خاضت صعاباً عديدة، قبل أن تنتزع شرعية وقيمة في تاريخ ذلك الأدب، وقد كشف ثربانتس في كتابه «دون كيخوتة» الكيفية التي تم فيها حرق روايات الفروسية، وموقف رجال

الدين منها، بل إن كتابه أسهم بصورة مباشرة في امتصاص غلواء التخيل في تلك الروايات، ذلك التخيّل غير المحتمل الذي وصف بأنه مفسد لمن يقترب إليه، وكان دوره مهماً، في ظهور الرواية ذات الوقائع المحتملة، فيما بعد، وقد أصاب صاموئيل بنتام إذ قال بأنه لم تظهر رواية فروسية بعد ظهور دون كيخوتة، واعتبر روسكين كتاب ثربانتس «كتاباً قاتلاً» أجهز على الفروسية وآدابها[3].

في سياق ثقافة عقلية ودينية منضبطة ومدرسية تظهر حاجة للتحذير من أهوال التحليلات السردية التي تعبر ضمناً، وعبر سلسلة معقدة عن أحلام كبرى مخبأة، وتطلعات مكبوتة، جرى تهميشها بسبب شيوع التفكير الخطي المنقّى والمستند إلى مرجعيات تقوية نفعية مباشرة تحول دون تحرر المخيلة من أسر البعد المباشر للأشياء، وكان «ديكارت» يعتقد أن المخيلة تشوّش الفكر، وتحول دون أن يباشر العقل عمله بالطريقة الصحيحة، وسنجد بعد قليل أن محمد عبده يقف موقفاً مشابهاً، حينما يحذّر بقوة من الأثر الفادح لكتب الأكاذيب الصرفة التي تتحرك في أفق مشبع بالتخيلات، ويثني على منع نشر كتب الفروسية العربية، وفي مقدمتها السير الشعبية التي صوّرت تخيلياً بطولات الفرسان كعنترة بن شداد، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمة، وغيرهم، وهي تشبه روايات الفرسان الأوروبية التي خصها ثربانتس بأكثر من فصل لتحرق فيه، في سياق لا يخلو من السخرية، يقوم به أحد رجال الدين، ومع أن ثربانتس لم يكن رجل دين، كما هو الأمر بالنسبة لمحمد عبده، لكن كتابه مملوء بالقيم المسيحية - الكاثوليكية التي تعد المعيار الفاصل بين الفضائل والرذائل، فيما يعبر محمد عبده مباشرة عن آرائه.

قدّم محمد عبده (1849-1905) في جريدة الوقائع المصرية في 11 مايو 1881 صورة شاملة للكتب التي يتداولها المصريون في الربع الأخير

من القرن التاسع عشر، ورسم خارطة تلك المؤلفات حسب أهميتها بالتدريج، فقال «تنقسم المؤلفات المتداولة في أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها، وهذه الأقسام.. اختلفت في الشهرة والخفاء وكثرة التداول بين يدي الكثير من الناس، وفي منتديات المشتغلين بمطالعتها ومحافلهم الخصوصية والعمومية، فمنها: الكتب النقلية الدينية... ومنها الكتب العقلية الحكمية... ومنها الكتب الأدبية، وهي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق، ومن هذا القليل كتب التاريخ وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات (وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل) ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، والمرزبان، والتليماك، والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام (= آنذاك) وغيرها من بقية المؤلفات، وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه، المشتغلين بدراسته، العاكفين على مطالعته. ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وهي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد وعنتر عبس وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات المرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل. ومنها كتب الخرافات».

بعد هذا العرض الشامل قام محمد عبده بتفصيل القول في النوعين الأخيرين «كثر طبع الكتب في هذين القسمين حتى انتشرت في سائر جهات القطر، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين، فإذا شبّ الولد ومالت نفسه إلى المطالعة في الكتب، لم يجد أمامه إلا أصناف هذه الكتب

الكاذبة أو الخرافية، فيجهد نفسه في قراءتها، فيشيب وهي بين يديه، ويموت وهو معتقد لما فيها من الأضاليل، ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظلم الجهالات وانحطاطهم عن درجات الكمالات، وهذا من أضرّ المؤثرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والاخشوشان «ثم أثنى على قرار الحكومة المصرية بفرض الرقابة على نشر الكتب الضارة» والحجر على طبع الكتب المضرة بالعقول، المخلة بالآداب، وهي كتب القسمين الأخيرين، فمن الآن وصاعداً لا يرخّص لأية مطبعة أن تطبع من هذه الكتب (كذا) المضرة شيئاً، ومن يتعدّ ذلك يجازى أشد الجزاء، وستؤخذ الاحتياطات اللازمة لمنع الاختلاس في هذا الشأن، فعلى الذين يميلون إلى مطالعة مثل هذه الكتب لتسلية النفس، وترويح الخاطر، أن يستعيضوها بغيرها من الكتب المفيدة الصحيحة، فمن كانت رغبته متجهة إلى كتب أبو زيد وما معها من الكتب كعنتر عبيس وغيرها أن يستبدلها (كذا) بكتب التاريخ الصحيحة «وختم عبده حديثه بالتأكيد على وجوب أن يترك كل عاقل هذه الكتب الخرافية، ويتباعد منها على قدر الإمكان، وأن يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقة ككتب الديانة المطهرة، وكتب الأخلاق والفضائل، وتهذيب الأخلاق، وكتب التواريخ الصحيحة، وكتب العلوم الحقيقية»[4].

يمارس محمد عبده دوراً إصلاحياً، وكل مصلح يجد نفسه موزعاً بين مهمتين، أولاهما تشخيص الحالة المطلوب إصلاحها، وثانيتهما اقتراح الاصطلاح، وضمن المهمة الأولى قدّم عبده جرداً موسعاً للكتب الشائعة في عصره، وراح يصنّف تلك الكتب، طبقاً لمنظوره كمصلح ديني، يوجّهه المغزى الأخلاقي والقيمي للكتب، وقد وجد أن التخلف والهمجية في بلاده متصل بشيوع كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات، وضمن الثانية وجد أن وزارة الداخلية المصرية بمنع طبع تلك الكتب، إنما تسهم في إصلاح

المجتمع، واقترح أن تحل كتب محل أخرى، وبخاصة لأولئك الذين أدمنوا قراءة كتب الأكاذيب والخرافات، وقد وجد أن كتب الأكاذيب الصرفة تسبب ضرراً بالغاً من ناحيتين، أولاهما إغراقها في التخيّل إلى درجة أنها تذكر أقواماً على غير الواقع وثانيتهما، خروجها علي الطبع اللغوي السليم، فعباراتها «سخيفة مخلّة بقوانين اللغة» وتضافر هذين السببين يعتبر كافياً في نظر المصلح لمحق هذا النمط من الكتب، وهو موقف يماثل موقف رجل الدين، الخارق للكتب في «دون كيخوته» ففي الحالتين نجد تضامناً بينهما للحفاظ على نسق من القيم التعبيرية واللغوية، فالفكر المستقيم لا يتقبل المجازات السردية الكبرى، ولا يتمكن من تفسير الشطحات في تلافيفها، ويرتعد فرقاً من فكرة الخروج على النمط الشائع من الثقافة المتعالمة التي تجهز الإنسان بنظام متكامل من الأجوبة النسقية المنمّطة التي ينبغي له ألاّ يحيد عنها وإلا وقع في المحذور، وسنجد فيما سيأتي أن موقف محمد عبده يستمد شرعيته من تراث مدرسي عريق في التحذير من المرويات السردية التي تنهض على عنصر التخيّل.

يكشف موقف محمد عبده أيضاً ضآلة معرفته بالراوية (الرومانيات)، لكنه يظهر منصفاً لها بالإجمال حينما رآها تخترع لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل، فقد اهتم بالجانب الاعتباري، ولم يجد إلا رواية «فينيلون» التي عرّبها الطهطاوي بعنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» ونشرها في............. ذكر اسمها، ثم رواية الانتقام لمؤلفها الفرنسي بيير زاكون، وقد عرّبها أديب إسحاق وسليم النقاش، وأضاف إليها كليلة ودمنة وبعض قصص الحيوان. ومن المعروف أن الطهطاوي ترجم رواية فنيليون كونها تستجيب للمعايير الأخلاقية والاعتبارية السائدة آنذاك، وبخاصة تماثلها مع مقامات الحريري، كما جاء في مقدمة الطهطاوي

لها[5]. ومع أنه كشف عن متابعة شاملة لكتب الأكاذيب الصرفة التي طبعت في مصر على زمنه مئات المرات، لكنه اكتفى بذكر بضع روايات وحسب، مركزاً على البعد الاعتباري.

عاضد محمد عبده قرار الداخلية المصرية بمنع نشر كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات، وأثنى عليه، ولا ينتظر من مصلح أكثر أقل من هذا، فهو لا يهتم بتفاصيل العقد الضمني بين المتلقي وتلك الكتب، ذلك العقد الذي يتفق فيه الطرفان على العمل في ميدان خارج الواقع، وبعيد عن الصدق بدلالته الأخلاقية، فالعقد السردي لا يحتمل تفسيراً مباشراً نرتّب عليه مضار أخلاقية؛ لأن الآثار الأدبية تقوم بتمثيل شفاف لمرجعيات بعيداً عن الضوابط والمعايير التي يريدها مصلح ديني مثل محمد عبده، ولكن هذا لا يعني انزلاقه إلى سوء التفسير، فالواقع أن الفيصل في حكمه هو الفائدة والفضيلة، والكتب النقلية الدينية والكتب العقلية الحكمية، وبعض الكتب الأدبية تحقق، من وجهة نظره ذلك، فيما لا تقوم كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات فقط بعدم تحقيق ذلك، إنما تحاول دونها بشيوعها، وقدرتها على جذب اهتمام القرّاء، وحسبما ورد في سياق حديثه، أنها كانت تطبعت مئات مرات، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل، وسوقها رائجة. ومع أنه ترفّق بالروايات الاعتبارية القليلة التي أشار عليها، لكن حكمه على كتب الخرافات والأكاذيب الصرفة شمل هذا الفن الجديد الذي ترعرع في أحضانها، إذ سرعان ما نلمس عزوفاً في الأوساط الثقافية الرسمية عن هذه المؤلفات، وقد أسهم كبار كتاب الرواية في ذلك، كما سيتضح ذلك في سياق هذا التحليل.

أصبحت الرواية، شأنها شأن أي فن جديد، مثار سخرية في الأوساط الثقافية، والدينية والفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر وشطر من القرن العشرين، وكان مسارها شاقاً وسط معارضة من تلك

الأوساط، فالمنظور الأخلاقي، والبحث عن المطابقة بين محتوى النص والوقائع الخارجية، وتجنّب شحن الأحاسيس، والابتعاد عن المبالغة، واشتراط النفع العام والمباشر في النصوص، كانت من الشروط الأساسية للتلقي الذي أرادته الثقافة الرسمية آنذاك. ولهذا فإن التردد كان يغالب المشتغلين في ميدان الأدب عموماً، والرواية خصوصاً، فيما يتصل بإعلان انتمائهم إلى هذا الفن الجديد، وهو أمر ظل يتكرر مدة طويلة، فالأسماء الوهمية التي يتقنّع بها الكتاب العرب رجالاً ونساء - وبخاصة النساء - تؤكد أن نظرة مشوبة بالشك والحذر وعدم الاحترام لازمت طويلاً كل الفنون التحليلية في الثقافية العربية الحديثة، منها: الرواية والمسرح والسينما والفن التشكيلي.

استند الموقف العام الذي اتخذته الثقافة الرسمية من الرواية إلى التميز القديم والشائع في تاريخ الأدب العربي بين قصص الخاصة وقصص العامة، فقد أنيطت بالأولى مهمة اعتبارية وعظية، كما وجدنا في توقير محمد عبده لكتاب كليلة ودمنة، ووقائع تليماك، فيما خصّت الثانية بالتسلية، ومثالها المرويات السردية الشعبية والخرافية؛ لأنها موجّهة إلى العامة التي تظهر ميلاً واضحاً للتعلق بالخرافات، كما يقول البيروني[6]، وقد اعتبر الليث بن سعد قصص العامة مكروهاً لمن فعله ولمن استمع إليه[7]. وجدير بالذكر أن هذا الموقف المتأصّل في الثقافة العربية القديمة ظل يتصلب ويتنامى على الرغم من شيوع هذا النمط من القصص، وبخاصة في القرن التاسع عشر إذ طبعت كتب السير والخرافات والحكايات العجيبة، كما رأينا ذلك في كلام محمد عبده، وترجمت مئات النصوص الروائية التي يمكن بسهولة إدراجها، حسب منظور الثقافة الرسمية، في إطار القصص الشعبي العامي فكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي مازال إلى الآن مثار سخط الأوساط الثقافية الرسمية، لم يتغير

الموقف منه خلال أكثر من عشرة قرون منذ أن وصفه ابن النديم، بأنه «كتاب غث بارد الحديث»[8] إلى قسطاكي الحمصي الذي قال بأن «في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس»[9].

الخوف من الحب، وتصوير أوضاعه، هو الذي دفع بيعقوب صرّوف إلى التحذير من ضرر الروايات، في مقالة نشرها في عام 1882 بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحبية»[10] ولم يكن موقفه رادعاً، كما ظهر في موقف عبده، فقد قلّل من الضرر، ويمكن تفسير ذلك بقربه من عالم الرواية والمسرح، ولكنه عاد بعد مرور نحو عشر سنوات ونشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام 1891 جواباً عن سؤال بخصوص الحكايات الخرافية، فكان جوابه «في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام»[11]. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، إنما مضى صرّوف في بيان مضار قراءة الروايات ومنافعها «من الروايات ما قراءته مفيدة جداً، وهو القليل، ومنها ما قراءته كثيرة الضرر، وهو الغالب، وأكثر الروايات التي ترجمت إلى العربية من النوع الثاني، ولذلك كان الضرر من قراءة الروايات أكثر من النفع. وهذا لا ينحصر في الروايات العربية، سواء كانت موضوعة أو مترجمة، بل يتناول الروايات الإفرنجية على أنواعها، فلا تجد رواية تفيد قراءتها حتى تجد عشر روايات تضر قراءتها» ومن الواضح أن المنظور الإصلاحي - الأخلاقي هو المتحكم في تقويم الرواية، بدليل أنه يكرر الحديث عن «الضرر» و«النفع» من القراءة، واستأنف يبين طبيعة ذلك الضرر، ومن ذلك «أن تكون الرواية نفسها منحطّة، أو تكون مما يهيج العواطف، ويقوّي الميل إلى الشهوات، وذكر أن ذلك يكثر في الروايات الفرنسية» وهذه الروايات يجب الامتناع عن قراءتها مطلقاً، ولا يليق

بوالد أو والدة أن يدعا أولادهما يقرؤون رواية من غير أن يكونا قد قرآها، وعرفا ألاّ ضرر من قراءتها، وأضاف وجهاً آخر للضرر «إذا كانت الرواية خالية من كل ما تضرّ قراءته يبقى ضرر آخر إذا قرئت بسرعة من غير تدقيق في معانيها؛ لأن القراءة لمجرد التسلية يضيع بها الوقت سدى، وتضعف بها الذاكرة أو قوة الحفظ» وعرّج أخيراً على الروايات النافعة، وهي عنده الحسنة الإنشاء، والمتضمنة المعاني الجليلة، والتي كتبها مؤلف مشهور، وتتصف بالسبك، وهذه ينبغي أن تُقرأ بإمعان وأكثر من مرة «ولا شبهة في أن قراءة واحدة من هذا القبيل قد تؤثّر في تهذيب الأخلاق أكثر من كثير من الكتب الأدبية، وكثيراً ما يحصل الإنسان على ملكة الإنشاء الصحيح من قراءة رواية أدبية حسنة السبك، وتكريرها بالقراءة حتى يصير أسلوبها ملكاً فيه»(12). مخاطر قراءة الروايات كثيرة؛ فهي مملوءة بالأوهام والخرافات، وحوادثها مشحونة بالحب والغرام، وهي منحطّة، تهيّج العواطف، وتقوّي الميل إلى الشهوات، وأخيراً فهي تضيع الوقت، ولا تنشّط الذاكرة. وهي أسباب كافية للحذر منها، والعزوف عنها. وبالمقابل لابد من الانصراف إلى ما هو مفيد مثمر، وتلك هي الروايات الاعتبارية المفيدة المسبوكة بجودة وإتقان.

ظل التوجس قائماً، بدرجة أو بأخرى تجاه الأدب التخيلي الذي تخفض قيمته من منظور الثقافة القائمة على التحليل والاستنتاج ورصد الحقائق وتعليلها، على أن الأمر يزداد التباساً إذا تعلق بالروائيين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية، ويحذرون في الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما وجدنا مثالاً عليه عند صرّوف، الذي ركّز على البعد الأخلاقي للرواية، وجرّدها من أية قيمة سوى القيمة التعليمية الخاصة بتنمية الأسلوب الإنشائي. وبمقدار تعلق الأمر بالموقف المناهض للرواية، أو في الأقل المتشكّك في أهميتها ودورها، أكد محمد يوسف نجم أن كتابها كانوا

معرّضين للاحتقار، وخفض القيمة الاجتماعية، وكانوا يعدون «فئة متخلّفة من ذوي المواهب الهزيلة»[13].

كانت الرواية العربية في القرن التاسع ظاهرة أدبية خلافية. ففيما تقبّلها الرأي العام الذي يمثله عامة القرّاء، حلّت في ذاكرته محل المرويات السردية، أو قامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهي تلبية حاجات التلقي، وقفت ضدها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية، ومنها الثقافة الدينية التي عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيلية، منذ فترة طويلة، وفي كل مرة يثار فيها موضوع الرواية تأليفاً أو تعريباً ينشط الحس الأخلاقي الذي يرى في الرواية أدباً حسياً يسهم في تدمير القيم الاجتماعية.

يفحص لويس شيخو المطبوعات الشائعة في مطلع القرن العشرين، ومن بينها تستأثر بأحكامه الروايات «التي يعربونها عن اللغات الأوروبية، ومعظمها ضرره أكبر من نفعه لما يغلب عليها من وصف الحوادث الغرامية، وتهيج الشهوات الباطلة، ومنها قسم آخر أخلاقي اجتماعي سياسي هو أيضاً منقول عن كتاب الغرب، بينه الغث والسمين، فينشرون آداب الفرنج دون الاحتياط اللازم، إذ ليس كل أحوال أوروبا تصلح لأهل الشرق»[14] وهو موقف سبق أن مرّ بنا مع محمد عبده ويعقوب صرّوف، ولم يدّخر الأب شيخو من وسعه شيئاً إلا ووظفه من أجل اجتثاث الظاهرة التخيلية رواية ومسرحاً، وقد استاء لما أن جمعت ونشرت الآثار المسرحية لرائد المسرح مارون النقاش، الذي «عرّب عدة روايات (= مسرحيات) وسعى بتشخيصها (= تمثيلها) وكان أول من مهد الطريق لهذا الصنف من الملاهي في هذه البلاد، وقد طبع بعد وفاته أخوه نقولا المحامي الشهير قسماً من رواياته في كتاب سماه «إرزة لبنان» يحتوي روايات البخيل والمغفّل والحسود، وحذا فيها مارون حذو الراوية

(= المسرحي) موليار الفرنسي، وأودعها كثيراً من العادات الشرقية، وجاراه في عمله أخوه نقولا المذكور وسليم ابن أخيه خليل فراجت بذلك سوق الروايات، ويا ليتها كسدت مع كثرة مضارها، وقلة من يراعون فيها الآداب الصالحة»[15].

بدأت الرواية تجتذب الاهتمام، فوجد فيها أوصياء الثقافة التقليدية منافساً للكتب المتداولة، كما تبيّن لنا مع محمد عبده، وربما عزفوا عن الكتب، فقد أشار فتحي زغلول في مقدمته لترجمة كتاب «سر تقدم الإنجليز السكسونيين» الذي صدر في عام 1899 إلى ابتعاد القرّاء عن الكتب الجادة بسبب التخلّف الذي أمات حب الاستطلاع، وهذا «هو السبب في الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلفات، والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات»[16]. وذلك أمر ينبغي توقّع حدوثه، فالآداب الجديدة التي تنشأ في سياق ثقافي مختلف تدفع إلى الوراء بتلك التي تضفي على السياق القديم شرعيته، فالاحتجاج عليها هو احتجاج على ثقافة مختلفة.

لم يقتصر الأمر على هذه المواقف العامة، إنما كشف الكتّاب أنفسهم عن حيرة في خياراتهم بين ممارسة كتابة الرواية، والخوف من أن يوصموا بأنهم روائيون، فقد كان المويلحي في كتابه «حديث عيسى بن هشام» يشعر، كما يقول علي الراعي «بشيء غير قليل من الاستحياء للجوئه إلى استخدام الخيال في بذل النصح؛ لأن هذه لم تكن في أيامه طريقة الناس الشرفاء المحترمين» وهو الأمر الذي جعله يلجأ إلى تغطية كتابه بكثير من الأقوال المأثورة والمقدمات ليسوّغ ذلك، لكنه لم ينج أبداً من الاستهجان بعمله، فظهر «بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي ذهبوا إلى والد محمد المويلحي وشكوا له أن ابنه يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوام»[17]. هذا

الانشقاق العام في النسق الثقافي يولّد رفضاً وقبولاً مزدوجين، رفضاً لكل جديد باعتباره خطراً يستهدف الذاكرة الثقافية والقيم السائدة وما يتصل بها، وقبولاً متردّداً للجديد بوصفه تعبيراً مغايراً عن المستجدات الحاصلة في الواقع. وفي هذه الحالة تنشطر الآراء بين رافض ومؤيّد، ونحسب أن المرحلة الانتقالية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين كانت من التأثير بحيث أن تركت بصماتها على الجميع دون استثناء، فليس حرّاس الثقافة التقليدية هم وحدهم الذين رصدوا بتخوّف آثار الظاهرة الروائية، وتوجّسوا منها، إنما أسهم الروائيون بذلك أيضاً.

خص محمد حسين هيكل الطبعة الثالثة من روايته «زينب» بمقدمة توضيحية كشف فيها الملابسات التي رافقت نشر الرواية أول مرة في عام 1914، ومما جاء فيها المقطع الآتي الذي يلقي الضوء على كيفية تلقي الأوساط الثقافية الرسمية لفن الرواية «نشرت هذه القصة للمرة الأولى سنة 1914 على أنها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها... وكنت فخوراً بها حين كتابتها، وبعد إتمامها، معتقداً أني فتحت بها في الأدب المصري فتحاً جديداً، وظل ذلك رأيي فيها طوال مدة وجودي طالباً للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس، فلما عدت إلى مصر منتصف سنة 1912، ثم لما بدأت أشتغل بالمحاماة في الشهر الأخير من تلك السنة، بدأت أتردّد في النشر، وكنت كلّما مضى شهر في عملي الجديد ازددت تردّداً، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، ولكن حبّي الفتي لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي، ودفع بي لأقدم الرواية إلى مطبعة «الجريدة» كي تنشرها، وإن أرجأت نشر اسم الرواية ومؤلفها وإهدائها إلى ما بعد الفراغ من طبعها، واستغرق الطبع أشهراً غلبت فيها

صفة المحامي ما سواها. وجعلتني لذلك أكتفي بوضع كلمتي «مصري فلاح» بديلاً من اسمي»(18).

يفضح هيكل هيمنة الثقافة السائدة في إقصاء ما لا يوافق تصوراتها، ويفضح في الوقت نفسه الموقف الامتثالي للكاتب الذي لا طاقة له في معارضة تلك الثقافة، حتى لو تعلّق الأمر بشيء يراه صحيحاً، فهو يؤكد أنه كان فخوراً بروايته حين كان يكتبها وبعد أن أتمها، إلى درجة اعتقد فيها أنه فتح في الأدب المصري فتحاً جديداً، ومن المؤكد أن ثمة رغبة جامحة في نشر هذه الرواية تحايث ذلك الإحساس بالفخر، وهي رغبة طبيعية ومشروعة تلازم كل كاتب يرى في كتابته شيئاً جديداً، وكان هيكل يرى أنه قدّم صوراً من الحياة الريفية المصرية، «لم يسبق الكتّاب إلى وصفها» إلا أن تلك الرغبة وجدت نفسها في تعارض مباشر مع الثقافة السائدة التي تنظر للمؤلف بوصفه محامياً وحاملاً لدكتوراه الحقوق من باريس، وما أن انغمر هيكل في عمله الحقوقي إلا واندرج في نسق الثقافة السائدة التي تريد منه قول الحق وليس الانشغال بالأكاذيب الصرفة، فغلبة الأخيرة سوف تصرف الآخرين عنه. لا يصح لمَنْ يعمل في ميدان الحق، ويحمل أعلى شهادة جامعية فيه أن يتورط في اختلاق الأكاذيب.

لم تكن الثقافة السائدة قادرة على تميز نظامين ثقافيين متوازيين يمكن لـ «هيكل» وغيره أن ينخرط فيهما معاً «المعرفة» و«الإبداع الأدبي» دون أن يتصادما فيما بينها ونزولاً عند قوة الالتباس هذه، وانصياعاً لسوء الفهم القائم في صلب منظور الثقافة السائدة لقضية الإبداع الأدبي فضّل هيكل أن يتمثل لتلك الثقافة، ويتنكّر لما كان يفتخر به، ولما يعتقد أنه فتح جديد في الأدب، ولما لم يُسبق إليه، وذلك خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي. وقد أشار محمود

تيمور إلى أن «هيكل» لم يجاهر باسمه في ذلك العهد، ترفعاً عن أن يعده أدباء عصره راوية «حواديت» و«فكاهات»[19].

يتصل كل هذا بضغوط الثقافة السائدة، وبوجه خاص المكانة الاعتبارية لهيكل بوصفه فاعلاً اجتماعياً في ميدان الحقوق، ولهذا فحينما وجد نفسه في مفترق طرق بين ما يريده هو وما يريده الآخرون له، أقصى الجانب الذاتي وغلّب عليه الموضوعي. أفضى الصراع - في مثال هيكل - إلى نصر الجانب الموضوعي، وبالتالي لاقى ذلك تجاوباً داخلياً في نفسه، فظهر هيكل الحقوقي والسياسي والصحفي والكاتب الموسوعي في مجال الدين والحقوق والسياسة، وغاب هيكل المبدع إلا من طيف شفاف وشبه متوار، مثلته «زينب» ولم تكشّفه أبداً رواية «هكذا خلقت» التي أصدرها في أخريات أيامه.

إن مثال هيكل يفضح انتصار الثقافة السائدة، والاستجابة لضغوطها، على عكس ما سوف نراه في مثال نجيب محفوظ الذي قاوم تلك الثقافة، واخترق تصوراتها، وعلى الرغم من أن التجربة الروائية لنجيب محفوظ في عمومها، لم تضع نفسها في تعارض مع نسق الثقافة السائدة، إلا في حالات محدودة جداً، منها رواية «أولاد حارتنا» على اعتبار أنها تجربة تخيلية، فإنها وفّقت في عدم الانصياع لها، ولكن دون الاصطدام بها في الوقت نفسه إلا في حدود ضيقة؛ ذلك أن التمثيل السردي في التجربة الروائية لمحفوظ كان شفافاً، ودائماً كان يلجأ لاعتبار نماذجه الأساسية من الوسط الثقافي السائد، سواء ما يخص الشخصيات أو المواقف أو الأفكار، ويدرجها في سياق منظومة من القيم الأخلاقية المؤيدة ضمناً من أخلاقيات الثقافة السائدة، وكأن ثمة تواطؤاً سرياً بين الاثنين. ومع الأخذ بفارقين أساسيين بين هيكل ومحفوظ وهما فارق «الزمن» وقوة «التجربة الإبداعية وزخمها وتماسكها» يتضح السبب وراء

فشل هيكل ونجاح محفوظ. وهما فشل ونجاح لا يحملان هنا أية دلالة تتصل بحكم قيمة تجاههما، إنما يراد من ذلك فقط بيان الاستراتيجية الصارمة التي تتبعها الثقافة السائدة في إقصاء البعد التخيلي للتجربة الإنسانية، والامتثال لها، كما في حالة هيكل، والاستراتيجية المضادة التي يمكن اتباعها، لوضع البعد التخيلي للتجربة الإنسانية في موقع معترف به، كما في حالة نجيب محفوظ الذي يكشف هو الآخر نوع المصادرة التي كانت تمارسها الثقافة السائدة في مطلع الثلاثينات من القرن العشرين، فيقول «لم تكن البيئة تهتم بالأدب، وكانت تهتم بالسياسة، وبالنسبة للفن والأدب لم تكن تهتم بهما اهتماماً جوهرياً، حتى وإن أعجبت ببعض المشتغلين بالفن والأدب، فهو إعجاب ربما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابهما بلاعب سيرك، لدرجة أنه يمكن القول أنها كانت بيئة تحب الفن ولكنها لا تحترمه، ولهذا تعودت لمدة كبيرة أن أتستر على عملي الأدبي حتى وأنا موظف، فقد تخرجت في كلية الآداب قسم الفلسفة عام 1934، وحتى لا أعرض نفسي للسخرية، كنت أنكر أمام زملائي الموظفين أنني كاتب تلك القصص التي تنشر لي في مجلتي الرواية والرسالة خوفاً على سمعتي»[20].

كان محفوظ يخفي اسمه الحقيقي بسبب النظرة الدونية للأدب الروائي[21]. هذه النظرة المشوبة بالانتقاص وخفض القيمة تنشأ في مجتمعات لا تعرف الاختلاف، ولم تتدرّب عليه، فتقوم بتأثيم كل مجدد باعتباره مهدداً للقيم الثابتة. فالكاتب، كما صوّره نجيب محفوظ قد يكون مثيراً للفضول حاله حال بهلوان السيرك، لكنه لن ينتزع أبداً تقديراً جدياً، ويعود ذلك إلى الرؤية الضبابية للأعمال الأدبية المجازية التي لا تقارب موضوعاتها مباشرة، إنما تلتف حوله في نوع من التمثيل والإيحاء والترميز، الأمر الذي لا يستثير المخيلة التقليدية التي تدرّبت على التلقين

المدرسي للمعارف المباشرة كائناً ما كانت، فتلجأ الذاكرة التقليدية إلى المقارنات التفاضلية بين ما استقر ورسخ فيها وما طرأ، وتنحاز فوراً للأول على حساب الثاني.

تبدو مشكلة «نجيب محفوظ» أكثر تعقيداً من مشكلة «هيكل» ومع أن ثمة عقدين ونيّف من السنين قد مرا على ما كان «هيكل» يعانيه، وقد تغيرت كثير من الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية. فصورة المشتغل في مجال الأدب تماثل صورة «المهرج» أو «البهلوان» قد تثير الإعجاب، لكن لا يقبل أحد أن يكون مهرجاً، وبإزاء مفارقة مثل هذه، كان نجيب محفوظ ينكر - فيما كان هيكل يتنكّر - أن تكون القصص المنشورة باسمه عائدة له، إنه بخلاف هيكل الذي اختار قناعاً رمزياً يتخفّى خلفه للاحتيال على الثقافة السائدة، كان ينكر أن يكون هو المقصود، فتماثل الأسماء أمر شائع، وبما أنه لا يليق بموظف حامل لشهادة جامعية في الفلسفة أن يكون «مهرجاً» فقد لجأ إلى الإنكار للحفاظ على سمعته.

أن تكون روائياً أو قاصاً فهذا معناه أن سمعتك مهددة بالخطر، وأنك موضوع للسخرية. كان «نجيب محفوظ» ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته، فيما كان «هيكل» يتنكّر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته وسمعته. ولكن فيما استجاب الأخير للحالة واستمرأها، انقلب عليها الأول ورفضها، ومضى في تصحيح الخطأ، وتنامت مع الزمن تجربته الإبداعية، فكسب الأدب العربي روائياً أضفى على فن الرواية أهمية خاصة في تاريخ الأدب العربي الحديث.

اتضح لنا أن الرواية كانت تشق طريقها بصعوبة واضحة، لأنها تتمرّد على الصيغة المباشرة للتراسل، وبها تستبدل صيغة مختلفة مجازية، وقد ورثت ذلك عن المرويات السردية التي لم تحظ من قبل بأي

ترحيب في الثقافة العربية القديمة، لكن هذا إنما كان الموجّه العام لخفض قيمة هذا الفن الجديد، فإلى جواره نجد مواقف نظرت بدونية إلى الرواية، حينما تعسّفت في تقديم تفسير أدبي يجعل منها فناً منتقصاً بالعموم، من ناحية الوظيفة والدلالة والمغزى والفئة التي تتلقّها. يقول العقاد «لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول.. فالرواية تظل.. في مرتبة دون مرتبة الشعر ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور» ويعزو ذلك إلى الأداة الفنية والمحصول الذي يخرج به المتلقي والطبقة التي تشيع فيها الآداب، ويتجلّى ذلك في كون الأداة القصصية مسهبة ومحصولها قليل، والطبقة التي تروج فيها القصة دون الطبقة التي تشيع فيها الآداب الأخرى، إلى ذلك فالذوق القصصي شائع، فيما الذوق الشعري نادر «فليس أشيع من ذوق القصة، ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة، ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين»[22]. ويرى العقاد «أن الغاية القصوى من القصة يدركها أواسط الكتّاب، وقد أدركوها فعلاً، ولم يصدق هذا القول القصوى من القصيد»[23].

عرف عن العقاد أنه كان «لا يحب كثيراً قراءة الروايات الأدبية»[24]، مع أنه كتب الرواية، وترك آراء في هذا المجال، لكنه لم يبذل جهداً من أجل فهم القيمة الكبيرة لها، فقد أدرج أسباباً تنتقص منها، وهي أسباب جرى التلاعب فيها، دونما إقناع، لتجعل الرواية عملاً مبتذلاً، ولم يغادر العقاد ذاتيته في الحكم، فخرج من الحكم والذوق الفردي إلى الحكم العام، إنه في مجال الاختيار يفضل الشعر أو أي كتاب على الرواية، وهي حينما تتم عملية تقدير عقلي للآداب لا تعتبر بأي شكل من الأشكال ثمرة عقلية ناضجة تستأهل التقدير، فهي تحتل الدرك

الأسفل في عالم الأدب، إنها تلحق بالأدب كتكملة، كجزء ناقص ليس لوجوده ضرورة، والأسباب التي يصطنعها العقاد لذلك أربعة، سبب يتصل بأسلوب الرواية، والأداة الفنية التعبيرية لها التي لا تحقق فائدة ترتجى منها، والحق فإن هذا السبب يثير صدمة لمن يعرف المسار الثقافي للعقّاد الذي ناصر التحديث في مجال الأدب، ونقد بعنف قاس الأساليب القديمة في التعبير، وبخاصة في الكتابة النثرية، وانخرط ضمن نخبة من المجدّدين كشاعر وناقد، لكنه لم يوسّع من مجال تجديده ليشمل أكثر الظاهرة الأدبية الجديدة في الأدب العربي، وهي الرواية، والثاني النظرة الضيقة لما اصطلح عليه بـ «المحصول» ويمكن القول إنه يقصد بذلك الفائدة التي يتوخاها القارئ من الرواية، أي الوظيفة التي تنهض بها، ومن الواضح أنه لم يقدّر تلك الوظيفة حق قدرها، ولم يبذل جهداً في ذلك، وبالنسبة لمجدّد في الأدب تعتبر هذه النظرة المحدودة دليلاً على ضيق أفق صاحبها، فهو ينطلق من التصور التقليدي الذي يفرض وظائف خارجية على الأعمال الأدبية التخيلية، ولا يغفر له عدم معرفته بالتراث القريب للرواية العربية في زمنه، فالمرجّح أنه لم يبذل جهداً، كشأن معاصريه لفهم هذه الظاهرة الجديدة، ولكن العقاد في السبب الثالث، يقوّض أي قيمة لمنظوره النقدي، حينما يضم الطبقة التي تتلقّى الرواية بأنها دون طبقة متلقي الشعر، وهو حكم يعبر عن هوى شخصي لا يمكن منحه أية قيمة معرفية، فهو يستعيد الموروث التقليدي الذي يرى في القص فن العامة، وأخيراً يدخل العقاد عامل الذوق ليقرر بأن ذوق الروائيين دون ذوق الشعراء. وهذا التلازم بين الأسباب التي يضعها العقاد للحط من شأن الرواية تلازم فيه افتعال واضح، وتوجّهه النظرة التقليدية الموروثة عن المرويات السردية في الثقافة العربية.

النظر إلى الرواية على أنها دون الشعر مكانة أمر لم ينفرد به

العقاد وحده، فقد مرّ بنا ذكر باختين له في الآداب الغربية، لكن زكي مبارك، وهو معاصر للعقاد، ويناظره في اهتماماته الأدبية، وبخاصة في مجال النثر، يوسّع مجال انتقاص الرواية بالحط من الروائيين، كما فعل العقاد، إذ ينقل عنه هاملتون جيب وصفه عام 1932 لكتّاب الرواية العربية «بأنهم ينتمون إلى الطبقة الدنيا من الأدباء، وأنه من النادر أن يكون من بينهم من ظفر بثقافة أدبية وافية تتيح له أن يكون ذا رأي خاص أو أسلوب طريف، وبأنهم عالة على الآداب الأجنبية، وشرّ من هذا كله أنهم يغرون الشبان باحتقار أي فن آخر من فنون الأدب، فالأدب عندهم إما أن يكون قصصاً أو لا يكون. مع أن الأدب الحقيقي، وهو الأدب القائم على فهم صادق فني للحياة، يمكن أن يجد سبيله في فنون أخرى كالرسالة والقصيدة، وأنه من الخطأ أن نقيس الأدب العربي على أدب الإنجليز والفرنسيس، وإنما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي صدر عنها»[25]. ويعلّق جيب مضيفاً بأن «نظرة الازدراء التي كان يقابل بها علماء القرون الوسطى الملاحم والحكايات الشعبية، كانت ماتزال متحكّمة في موقف الأوساط الأدبية بمصر، وقد كان لها أعظم الأثر في إعاقة تطور القصة (= الرواية) كلون من ألوان الأدب العربي»[26].

يعبّر عن هذا الموقف خير تعبير المازني الذي كتب في السياسة الأسبوعية في 4 مايو 1929 «قال لي صديق مرة، وقد علم أني أهمّ بوضع رواية أعالج كتابتها، إن كتابة الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي.. وكان صديقي كلما لقيني بعد ذلك وعرضت مناسبة يسألني عن الرواية: ألاأزال مصراً على وضعها، ماضياً في تأليفها؟ فأقول «نعم» ولا أريد، فيهز رأسه أسفاً مشفقاً، وتفيض نفسي بحبه وشكره على رأيه في أدبي هذا، وإن بقيت أمقت منه سوء رأيه في فن الرواية، ومضت السنون، وهو على إشفاقه، وأنا على إصراري»[27]. صديق المازني هذا لم يتخلّص

بعد من نظرة الازدراء الموجهة إلى الرواية، وهو يذكر بأولئك الذين أشفقوا، قبل ربع قرن، علي المويلحي لأنه أقدم، وهو سليل عائلة ثقافية معروفة، أن يستعين بوسائل العوام للتعبير عن أفكاره ومواقفه، ولكن قد يشفع للصديق كونه نكرة لم تتعرّف، أراد به المازني ضرب المثل للاعتبار، ولكن ما بال الرافعي، أحد أكثر المثقفين العرب حضوراً في الثقافة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، وهو يعد الرواية «ضرباً من العبث ولوناً من ألوان الأدب الرخيص»[28]. فهذا الحكم يتخطّى حدود التمييز بصورة كاملة، فهو لا يخصص نمطاً من الروايات، كما لاحظنا ذلك قبل حوالي نصف قرن مع محمد عبده ويعقوب صرّوف، إنما يصادر على المطلوب بتعميم حكم يفتقر تماماً إلى الدقة، ولا تفهم الظروف الثقافية المحيطة بصدوره، ويبدو وكأن زمن التغيير قد توقف عند نهاية القرن التاسع عشر. وشأنه شأن هيكل كان عبدالعزيز البشري يتحرّج في الانخراط بالأدب القصصي لأنه كان قاضياً[29].

لكن الأمر الذي يفوق كل تفسير، هو موقف توفيق الحكيم الذي كتب في عام 1948 يقول «الفرق بين الأدب وبين القصة كالفرق بين المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصوّر الإنسان في حياته، فإن الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان»[30]. فهذا التقسيم يجهز على الرواية، من قبل أحد أهم الروائيين في تلك الحقبة، وبعد مرور نحو مائة عام على صدور أول رواية عربية، فالحكيم يصنف النشاط التعبيري اللغوي إلى أدب وقصة، وهذا التقسيم يخرج القصة من دائرة الأدب، ويتركها كلقية ضائعة ومجهولة الهوية، والحق فالتقسيم الذي يتقدّم به الحكيم إذا أخذ بدلالته المباشرة، يجعل القصة هي الفن المعرّف، فيما الأدب هو النكرة التي نجهل موقعها طبقاً لتقسيم الحكيم، لكنه لا يكتفي بذلك إنما يلجأ إلى المقارنة بهدف التوضيح، فيرى استناداً

إلى تقسيمات الفكر الفلسفي القديم للجسد والفكر أن القصة فن دنيء لأنها تصوّر الإنسان في حياته، تصوّر المادة الفانية، فيما (الأدب) يعنى بالفكر السامي الذي يترفّع عن الجسد، وفي هذا يدعم الحكيم الثنائية الشائعة التي يتكوّن طرفها الأول من فن وضيع هو الرواية، بأسلوبها ومغزاها، ووظيفتها، وبالطبقة التي تنتجها وتستهلكها، وطرفها الثاني الشعر (= الأدب) الذي ينتمي إلى ذائقة رفيعة، ويتصل بطبقة عليا من البشر، ويعبّر عن الخلاصة العصية لمسار الإنسان ألا وهو الفكر في بعده المثالي الأزلي.

الهوامش

1) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، 1988، ص 230-231.

2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص 37.

3) ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دمشق - أبو ظبي، دار المدى والمجمّع الثقافي، 1998 ج 1 ص 340.

4) محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، الوقائع المصرية، 11 مايو 1881، انظر النص كاملاً في مجلة فصول ص 207-209 العدد الأول لسنة 1991، ومقتطفات منه في كتاب علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مكتبة غريب، 1992، ص 22-24.

5) رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة: في الدين واللغة والأدب، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ج 5: انظر المقدمة 330-331.

6) أبو الريحان البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر أباد، المطبعة العثمانية، 1958، ص 258.

7) تقي الدين أحمد المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، الساحل الجنوبي، 1959، ج 3 ص 199.

8) محمد بن إسحاق بن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طهران، 1971، ص 363.

9) قسطاكي بك الحمصي، منهل الورّاد في علم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 381.

10) يعقوب صرّوف، ضرر الروايات والأشعار الحبّية، المقتطف، أغسطس 1882، ص 174. نقلاً عن علي شلش، ص 24.
11) يعقوب صرّوف، المقتطف، أغسطس 1991، ص 138 نقلاً عن شلش، ص 24.
12) أورده علي شلش، ص 52.
13) محمد يوسف نجم، القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، ص 34.
14) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت، دار المشرق، 1991، ص 440-441.
15) م.ن. ص 106.
16) أورده عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص 118.
17) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 10.
18) محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة، دار المعارف، 1992، ص 7.
19) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، المطبعة النموذجية، ص 52.
20) حوار الأجيال حول القصة المصرية بين محفوظ والشاروني (مجلة الطليعة، 1973) نقلاً عن عبدالمحسن طه بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، القاهرة، دار الثقافة 1987.
21) رجاء النقاش، نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وآراء جديدة على أدبه وحياته، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998، ص 44.
22) عباس محمود العقاد في بيتي، بيروت، المكتبة العصرية، 1966، ص 33 و36.
23) عباس محمود العقاد، بين الكتب والناس، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966، ص 27.
24) أنيس منصور، في صالون العقاد كانت لنا أيام، القاهرة، دار الشروق، 1983، ص 59 و117.
25) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب، ص 96.
26) م.ن. ص 88.
27) نقلاً عن أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 93.
28) محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، القاهرة، مطبعة الرسالة، 1939، ص 205.
29) حلمي محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، 1986، ص 261.
30) توفيق الحكيم، أخبار اليوم، 1948/3/28 نقلاً عن عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، دار الفكر العربي، 1970، ص 394-395.



قراءة في نماذج متغيرة

موسى ربابعة

تنطلق هذه الدراسة من ركائز عدة في تناول اللغة في تجلياتها وآفاقها المنداحة المشكلة لجسد النص الأدبي عبر تقنيات وتشكيلات تقود إلى إضاءة المسكوت عنه في زوايا النص، ولا تتحقق هذه الإضاءة إلا من خلال خلق تواصل عشقي بين لغة النص والمتلقي، الذي تتملكه اللغة وترحل فيه عبر آفاق شاسعة، وتنقله إلى ما هو غير مستهلك وعادي، وتتجاوز به السائد والقار.

إن التشكيل اللغوي ينفتح أمام المتلقي من خلال إثارته والتفاعل معه ومحاورته وتفكيكه مغرياً المتلقي بالاستمرار في القراءة من خلال إغوائه وإدخاله في عوالم جديدة مشكلة من نسق لغوي لم يبتكر ولم يبدع من قبل.

ثمة إلماحات وإشارات متعددة في التراث النقدي القديم إلى طاقات اللغة وإيحاءاتها التي تقود إلى الرغبة وتنتج العلاقة بين المتلقي والنص لتشكل تواصلاً قائماً على الإغواء، وهذا يعني أن اللغة التي تتشكل منها عجينة النص هي الأساس الذي يغوي ويغري ويضلل ويحاول ويناكف ويحمل على المراوغة والإفلات والمجادلة والتمنع، وكل ذلك يسهم بشكل أساسي وجوهري في الانقياد لسلطة اللغة التي تمارس على المتلقي.

إن الغرابة المتولدة عن التشكيل اللغوي محور مهم من المحاور التي اكتسبت بها الشعرية خصوصيتها منذ أرسطو الذي أشار غير مرة إلى فاعلية هذا العنصر في إخراج الكلام مخارج غير مألوفة، يقول: «فالتعابير الغريبة كغرباء بين أهل المدينة، ومن هنا الشعور بالدهشة

والعجب، فإن العجيبات إنما تكون من البعيدات وما يحدث العجب يحدث اللذة»[1].

فالعجب واللذة عنصران متولدان من الغرابة التي تتغلف بها لغة الخطاب الشعري، تلك اللغة التي هي فوق الكلام الدارج، فالدارج من الكلام ليس له بريق أو وهج؛ لأنه لا يتعدى الدلالة الحرفية إطلاقاً ولذلك يظل تأويله سهلاً وقريب المنال. فالغرابة هي التي تمنح الكلام نوعاً من السمو وتبعده عن السوقية[2].

وقد ربط الفلاسفة المسلمون الغرابة بالتخييل، والتخييل بحد ذاته عنصر أساسي من عناصر الشعرية التي تفرق بين ما هو شعري وغير شعري، فابن سينا يقول «التخييل إذعان للتعجب، والالتذاذ بنفس القول والتصديق إذعان بقول الشيء على ما قيل فيه»[3].

يصبح التخييل هنا عبارة عن تجاوز للصدق والحقيقة وما يحكم عليه حكم المنطق، فالصدق يماثل التطابق الحرفي مع الواقع بينما يحدث التعجب والالتذاذ من خلال التخييل القائم على الكذب، ومما يؤكد سلطة التخييل تلك الكلمة الماثلة في قول «إذعان» فالإذعان تطامن وإعلان لسيطرة الآخر والاستسلام لفاعليته، والفاعلية هنا هي فاعلية متأتية من اللغة في تشكيلها.

ويربط ابن سينا ربطاً يكاد يقترب من التنظير النقدي والجمالي والنفسي لنظريات التلقي الحديثة بين الغرابة وما تحدثه في نفس المتلقي من استعظام وروعة، فيقول «واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف[4].

تحصل الغرابة من خلال الإجراءات الأسلوبية والتشكيلات اللغوية

القائمة على التجاوز، من مثل الاستعارة والتبديل، وهما عنصران قادران على أن يجعلا اللغة قادرة على أن تثير المتلقي وتحرك في نفسه كوامن لم تتهيأ له إلا من خلال مصادفته لمثل هذه الإجراءات، فالهيبة والاستعظام والروعة عناصر لا يمكن أن تتولد من الكلام العادي، وإنما من الكلام المبني بناءً مجازياً قائماً على النقل والتبديل.

وقد رأى ابن رشد أن الغرابة تنتج عن التخييل ولذلك يقول «إن القول كلما كان غريباً كان أكثر تخييلاً ومن ثم كان أكثر مناسبة للشعر»(5).

ويستشف من كلام أرسطو وابن سينا وابن رشد عملهم على تجاوز اعتبار لغة الإبداع لغة توصيل وحسب، إلى عدها لغة تتجاوز الدلالات الوضعية الثابتة للألفاظ على دلالات الانحراف والتجاوز، وما يحدثه كل ذلك من تعجب وإلذاذ، ومن هنا فاللغة الشعرية عندهم «لا تهدف إلى الإفهام وحده بل إلى التعجيب والإلذاذ، ومن ثم فهي تتجاوز الدلالات الوضعية الثابتة للألفاظ وتنحرف عما هو مألوف وشائع في اللغة دلالياً وتركيبياً»(6).

ولعل وقفة انتقائية عند أقطاب النقد العربي القديم تكشف عن دراية واضحة بما يسبب التشكيل اللغوي من إثارة لوعي المتلقي وإدراكه العميق، يقول ابن طباطبا العلوي «والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»(7).

إن مثل هذا الإدراك والفهم لنفس المتلقي، يشي في المقام الأول في أن النفس تسكن وتطمئن إلى ما يوافقها وتقلق وتستوحش إلى ما يخالفها. ووفق هذه الرؤية تصبح النفس موافقة أي ساكنة، ومخالفة أي

قلقة ومستوحشة. وكل هذا نابع من خلال ما تصادفه نفس المتلقي من أمور وهي تقرأ النص، فالسكون والقلق عنصران ينبثقان من اللغة التي يقرأها المتلقي، فهي إما أن تسبب له السكن وإما أن تجعله قلقاً مستوحشاً، وفي كلا الحالتين تتخلق حالة نفسية لدى المتلقي، وهذه الحالة النفسية لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال الاختلاف في مستويات اللغة التي تجعل شعور المتلقي شعوراً متفاوتاً من خلال الاختلاف في هذه المستويات.

وإن مقياس الاعتدال الذي أشار إليه ابن طباطبا يغدو في سياقه مقياساً نفسياً وجمالياً استمده من بيئته، فهو يقوم على العلة في قبول الفهم يقول: «... والعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل الشم الطيب ويتأذى بالمنتن والخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي، وإذا كان ذلك كذلك فإن النص الشعري الجيد يلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه»[8].

يعكس هذا النص الأحوال النفسية للمتلقي، فيما يصادفه أثناء عملية القراءة، وهي أحوال متحصلة أول ما تتحصل من خلال اللغة التي تجعل إدراكات المتلقي لها منبثقة في المقام الأول من الانعكاسات والتأثيرات التي تخلفها في نفسه، وهذه التأثيرات تبدو مرتبطة بالحواس المختلفة، أي بحاسة البصر والشم والمذاق واللمس والسمع، وهي أشياء مرتبطة بعملية التذوق ارتباطاً محورياً. فالقراءة تقوم في الدرجة الأولى على إثارة الحواس الكامنة، فنفس القارئ تنفعل انفعالات شتى وهي تمارس لحظة القراءة فإما أن يصيبها صدوف وصدود عن مواصلة القراءة، وإما أن تغرى هذه النفس وتغوى لمتابعة القراءة متابعة تنشغف بها أيما انشغاف.

ولم يغفل ابن رشيق الإشارة إلى عنصر الانشداد إلى النص، والانفعال به، وقد تناول الأمر من جانب آخر هو باب احتمال وجوه التأويل، فقصر الشعر الحقيقي على ما هزّ النفوس وحرّك الطباع، وجعل ذلك من نصيب المجاز في كثير من الكلام وعُدّ أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً من القلوب والأسماع لاحتماله وجوه التأويل»[9].

إن عنصر الإثارة في عملية التلقي لا يعتمد على الدلالة الحافة وإنما تنفتح الدلالات ويبقى الدال واحداً وانفتاح الدلالات قائم في الأساس على تعدد وجوه التأويل، ولا تتعدد وجوه التأويل بالكلام المباشر والتقريري وإنما بالكلام الذي يتجاوز الحقيقة؛ أي المجاز بأصنافه وضروبه المتعددة، فالمجاز قادر على أن يكون صداه في القلوب أكثر فاعلية وبذلك تتحقق إغوائية اللغة بالاعتماد على درجة الشعرية التي يكتشفها المتلقي أثناء عملية القراءة.

ويكاد عبدالقاهر الجرجاني يتفرد بقائمة من المصطلحات التي تصب كلها في موضوعة إغوائية اللغة، وذلك من مثل: «السرور والطرب والبهجة والأريحية، والاستظراف والمسرة والتعجب والروعة والشغف والهزة واللذة والتمتع»[10].

تشرح هذه المصطلحات كلها الحالة النفسية للمتلقي حين يتلقى نصاً جميلاً، وذلك من خلال تشكيل أفق توقع القارئ واختراق هذا الأفق والتصادم معه، فالمصطلحات التي ذكرها عبدالقاهر الجرجاني ما هي إلا مصطلحات متولدة عن إحساس المتلقي أثناء عملية القراءة، وهي عملية منصبة في الأساس على ما تخلفه عملية القراءة في نفسية المتلقي في المقام الأول.

وإن قراءة الشواهد التي ساقها الجرجاني وجعلها باعثة للهزة والمسرة والتعجب والفرح... إلخ كلها شواهد تتضمن فاعلية نتيجة

التشكيل اللغوي الذي لم يعد يبحث عن الصدق والتوافق مع الواقع الحقيقي والانسجام معه، وإنما ذلك التشكيل اللغوي الذي يكشف عن التمنع والإفلات من المتلقي الذي يحتاج إلى معاودة القراءة المرة تلو المرة حتى يظفر بالهزة والمسرة...

وقد جاءت نصوص متعددة في كتابي «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» تشير إلى ما تسببه التشكيلات اللغوية من إغواء للمتلقي، فمثلاً يتحدث الجرجاني عن المعنى الممتنع وما يحدثه في النفس من لذة، يقول: «إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان إقناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجاجه أشد»(11).

فالإباء والاحتجاب عنصران أساسيان من العناصر التي تشكل محاورة ومناورة مع النص، فالإباء والاحتجاب يتحولان إلى لعبة فنية قادرة على إثارة ما هو فاتن في النص، لأن الاحتجاب يحتاج إلى المواجهة للدخول إلى العالم المغلق، عبر محاولة تتجاوز الظاهر إلى الباطن.

ولذلك فإن التشكيل اللغوي الذي لا يستسلم لكسل المتلقي هو الذي يحتاج إلى دقة الفكر ولطف الخاطر ونفاذه، ومن آليات ذلك استحضار الغائب وتقريب المتباعد الذي يتطلب «احتفالاً» و«اجتهاداً» وتعطفاً بالفكر(12). وإن الاحتفال بالنص عملية أساسية وجوهرية تتشكل منها طريقة القراءة وأسلوبها التي تتجاوز القراءة الاستهلاكية والسطحية إلى القراءة القائمة على المحاورة والمجادلة أي القراءة التي تتطلب اجتهاداً وإعمالاً للفكر.

ومن النصوص التي تجعل القراءة قائمة على ما تحمله اللغة من دهشة وما تبعثه من سرور وما يقوله الجرجاني «فإنك تعلم على كل حال

أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر من الصدف لا يبرز لك إلا أن تشق عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل واحد يفلح في شق الصدفة ويكد في ذلك من أهل المعرفة»[13].

وإذا كان هذا النص يؤسس لعملية القراءة التي لا تتوقف عند القشور وإنما تلك القراءة القائمة على النفاذ إلى أعماق النص، فإن القراءة العميقة لا تتأتى لأي متلق، وإنما تشترط متلقياً يمتلك ثقافة ومعرفة ودربة وقدرة على الغوص في المعاني الثواني التي لا تظهر لأي قارئ مستهلك.

وقد أشار حازم القرطاجني إلى بعض المصطلحات التي تتولد منها شعرية القول. وذلك من مثل، التمويه، والاستدراج والإلهاء والاستمالة والاستلطاف وإيقاع الحيل بالسمع وعدّ الغرابة حذقاً واقتداراً من الشاعر[14].

وتبدو هذه المصطلحات قائمة على الإغواء والإغراء، فالتمويه ابتعاد عن المباشرة وأحادية الدلالة، والاستدراج يغدو لعباً بالمتلقي لأنه لا يعطيه ما يريد وفق رغبته، والإلهاء قائم على تجاوز الغفلة، والاستمالة انقياد المتلقي، والاستلطاف إغراء في الكشف عن الدلالات المتعددة، وإيقاع الحيل يعني مراوغة النص وتمنعه، وكل هذه العناصر تتمحور حول الغرابة في وظيفتها الفنية وقدرتها على الاستغراق في النص والإحساس بمتعة الكشف عن المعنى المحتجب.

وقد تحدث السجلماسي في المنزع البديع عن التخييل وما يمنحه للشعر من شرف ثم يحصر التخييل في أربعة أنواع: «التشبيه والاستعارة

والتمثيل والمجاز، ويرى أن التخييل هو الذي يعطي الشعر شرفاً ويكسبه تخييلاً واقعاً ونباهة استفزاز وروحاني إطراب»[15].

فالاستفزاز والإطراب مرتبطان بالنباهة والروح، وكلها معان تكتسب روعتها وعظمتها من خلال الانشراح للنص والانفتاح عليه بعد لأي وجهد. فالاستفزاز والإطراب لا يتشكلان من لغة أحادية الدلالة، وإنما من لغة تجعل المتلقي يسهم في إنتاج الدلالة.

وفي تفريقه بين أهمية كل من التصريف والتجنيس، ينحاز لجانب الأول على الثاني من زاوية ما يتركه الأول في النص من إلذاذ، يقول عن التصريف: «وهذا النوع من القول إذا استعمل في موضعه، ووقع في موقعه رونق وحلاوة وروعة وطراوة، وللنفس نحوه ارتياح واهتزاز، ولها فيها تأثير بين واستفزاز اقتضى له ذلك المزية على التجنيس»[16].

وقد تبين من خلال حديث السجلماسي عن التخييل عنصر أساسي ومهم داخل في إثارة وعي المتلقي، وهي إثارة تتمحور حول عنصر «الاستفزاز» يقول: «فالقول المخترع المتقين كذبه أعظم تخييلاً وأكثر استفزازاً وإلذاذاً للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب كانت أعظم تخييلاً واستفزازاً»[17].

إن الاستفزاز مرتبط ارتباطاً أساسياً بالإلذاذ، واللذة أساسية من أساسيات القراءة التي تتولد عنها أحاسيس مختلفة، لكن هذه هي التي لا تنتج من الكلام العادي وإنما تنتج من الكلام المرتبط بالكذب والتخييل، وهما عنصران يعمقان عنصر الشعرية ودرجتها في النص، ويبعدان النص عن أن يكون كلاماً مباشراً لا يحتمل الفتنة والإغواء.

وقد تبنى النقد الحديث دور اللغة في إحداث التعجب وتوليد الغرابة وما تثيره في نفسية المتلقي عبر تقنيات أسلوبية غير مألوفة، حتى إن

النص الشعري تحول عند أصحاب المنهج السيميائي إلى «لعب لغوي»[18]. وهذا اللعب ليس مجالاً للتسلية، وإنما هو لعب مقصود قائم على جعل القارئ ينقاد إلى سلطة اللغة التي هي جزء من السلطة الأساسية التي يمارسها النص كله. «وإن تمثل مثل هذا المنطق يجسد إحساساً أكيداً ورؤية أساسية في أن الذي يقرأ الأدب ومنه الشعر يدرك بسهولة أنه لعب لغوي سواء أكان لعباً ضرورياً تحتمله إمكانات اللغة المحدودة أم كان لعباً اختيارياً. ومهما يكن نوعه فإنه يجب الانتباه إليه من قبل المتلقي فيتساءل عن مغزاه ومعناه، ولا غرابة في هذا فقد أصبح من المسلمات القول «إن الخطاب الأدبي قبل كل شيء لعب بالكلمات»[19].

فاللغة هي المعيار الأساسي المعول عليه، وذلك لما تحمله من طاقات وإمكانات، فهي التي تبعث على الإدهاش أو عدمه، أو الغرابة والوضوح، ولكن ليست اللغة في سهولتها وسطحيتها ووضوحها وإنما اللغة في ألقها وتوجهجها. فالمادة الأساسية التي تشكل الإغراء ليس الموضوع الذي تتحدث عنه لغة النص فقط بل اللغة نفسها.

ولذلك فإن للغة مستويات في الخطاب، منها ما هو ظاهر وواضح ومنها ما هو كامن ومستتر «ففي اللغة إذن طاقات بارزة مطروحة على الناس تمثل وجهها الظاهر وسطحها البارز، ولكن للغة أيضاً وجهاً آخر هو تلك الطاقات الخفية المحجوبة المكنونة التي تنتظر ماهراً يجليها وحاذقاً يرفع عنها النقاب ويكشف عن فتنتها[20].

ولا تتكشف إغوائية اللغة إلا من خلال حضور فاعل وجذري لقطبين أساسين: الدهشة والمتلقي، فالدهشة الآسرة تستدعي متلقياً يحاول أن يستبطن إيحاءاتها ودلالاتها الكامنة والمسكوت عنه عبر قراءة تتعالى

على الإسقاطية والسطحية، وإنما عبر قراءة تكاد فيها الذات المتلقية تشعر بالتشتت والاستنفار فالمتلقي يشعر نفسه بأنه مستوفز ومثار.

ولذلك تصبح القراءة «ليست عبارة عن اكتشاف لما يعنيه النص، وإنما سيرورة اختيار لما يفعله بك، فقد رأى فيش على سبيل المثال أن القلب Inversion الألسني قد يولد فينا شعوراً بالدهشة أو فقدان الاتجاه، والنقد ليس تفسيراً وتوصيفاً للاستجابات الحادثة لدى القارئ تجاه تعاقب الكلمات على الصفحة، لكن ما يفعله بنا النص يتعلق فعلاً بما نفعله به»(21).

ولقد عبر بارت عن «اللذة» بما تشكله من أس للقراءة والكتابة في آن واحد، وهي لذة منبثقة عن اللغة في المقام الأول، فاللغة هي سيدة المتعة التي تجعل الحكم العقلاني ينحدر فيه إلي الوراء، لأن اللغة التي تثير المتعة هي لغة تمثل لعباً بالكلمات ونقضاً لما هو صارم.

فالقارئ «يقع في شراك رقص اللغة المفعم بالحيوية ويبتهج بأنسجة الكلمات ذاتها، وإنه لا يتمتع باللذات الهادفة التي يستمدها من بناء نظام متماسك، ومن ربط العناصر النصية بحيث تدعم ذاتاً موحدة. Unitary بقدر ما يعاني من الارتعاشات المازوخية التي تتأتى من الشعور بأن الذات ممزقة ومنتشرة عبر الأشراك المتشابكة للعمل ذاته(22).

وعلى هذا الأساس تنطوي اللغة على قدرات هائلة ولانهائية على الإثارة والدهشة والمفاجأة والصدمة، وليس ذلك إلا عامل من العوامل التي تسعى إلى خلق علاقة اشتهاء بين لغة النص والمتلقي ودون تحقق هذه العلاقة تبقى القراءة عاجزة عن فك أسرار النص والدخول في أعماقه، لأن القصدية الواضحة لا يمكن أن تخلق لذة أو إغواء وإنما تبقى اللغة جامدة سطحية لا تحتمل أكثر من دلالة. ولذلك فإن «اللغة - حسب بارت - لكي تهرب من قدر إلى قدر محتاجة إلى أن تتزين جملة فعبارة فنصاً

لكي تثير شهوة وأن تتنكر مجازاً فاستعارة فكناية إلى آخره لكي تبعث لذة »[23].

وقد أشار بارت إلى أن للقراءة لذائذ مختلفة وإن طرق القراءة تستطيع أن تأسر الشخص القارئ من خلالها، فتكون للقارئ مع النص المقروء علاقة تقديسية فهو يلتذ بالكلمات وببعض الكلمات وببعض تنسيق الكلمات. ففي النص ترتسم شواطئ وعوازل، وأما في الافتنان الذي يستغرق فيه الشخص القارئ فإنه يضيع نفسه. وسيكون النموذج هنا نموذجاً لقراءة استعارية أو شعرية[24].

وتكون الشعرية التي يتمثل نسيجها اللغوي من خلال المجاز بأصنافه المختلفة دلالة أكيدة على أن اللغة لا تشكل صدمة مجانية وإنما صدمة تتطلب من القطب الآخر الانتباه والتعمق في القراءة، لأن الشعرية تجاوز وانحراف، والتجاوز مرتبط بالغموض، والغموض مولد أساسي للذة والإغواء والانجرار وراء التشكيلات اللغوية التي يتشكل منها النص.

وفي نهاية هذا المهاد النظري للبحث تتجلى عملية الإغواء من خلال القراءة، إذ إن القراءة القائمة على الإغواء المنبعث من اللذة هي القراءة التي تستحضر القارئ ليمارس عليه النص سلطة تفتح أمامه آفاقاً كثيرة للتأويل.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن المقصود بإغوائية اللغة تلك القراءة الذوقية التي يقيمها المتلقي على الإعجاب بالنص المقروء. ولكن المعول عليه في إغوائية اللغة لا يتوقف عند حدود السطح وإنما يستبطن الدلالات العميقة لما تحمله اللغة من إيحاءات وظلال. وهي ظلال لا تظهر بالقراءة الذوقية وإنما بالقراءة الواعية التي لا تتعامل مع اللغة في حدود دلالاتها الحافة وإنما في إمكانية تأويلها بطرق مختلفة.

فالتجاوزات التي يصادفها المتلقي تشكل له قلقاً واستنفاراً وتثير

إعجابه وتولد لديه لذة قائمة في الأساس على اللغة المستخدمة، وهي لغة لا يمكن أن يكون التعامل معها تعاملاً سطحياً، وإنما تعامل قائم على التفاعل والمشاركة في إعادة اللغة إلى توازنها بعد أن تكون قد ظهرت بظاهر التجاوز والتخطي.

ولا يمكن للقراءة أن تتجاوز حدود السطح إلا من خلال المشاركة الفاعلة بين المتلقي ولغة النص، «فالقراءة بما هي جدل وتنازع بين جاذبين ونقطة تقاطع بينهما، تغدو لذة يصفها بارت بالاحتفالية، لأنه بقدر ما ينتبه القارئ إلى وجوه التجاوز تلك، تكون سعادته أعمق[25]. وستحاول الدراسة أن تكشف عن نماذج تتمثل فيها إغوائية اللغة بشكل واضح وذلك من خلال انفتاح الدلالة وبلاغة العنوان، وغواية المفارقة.

أولاً: إنتاج الدلالة:

إن ما تشيعه اللغة عبر تشكيلاتها يصبح العنصر الجوهري والمحوري في عملية القراءة من خلال إحداث إجراءات أسلوبية جديدة غير معهودة، ولا يعني هذا معاينة هذه الإجراءات الأسلوبية خارج سياقها، وإنما في داخل السياق، لأن الوهج اللغوي ينتشر بأشعته ليغطي السياق الذي يجعل القارئ مشدوداً ومنجذباً، ومثال ذلك قول أحمد سليمان الأحمد:

والوصل

إني عن لوم العذال لفي شغل

يدهشني أن ينهض ظل عن ظل

وسماء عن أرض ونهار عن ليل

يدهشني أن يجري فصل في حلبة فصل

أن تتوالد أمطار في منفى الرمل

أن ينساح الحبر الشعري الأصفر والأحمر

فوق خريطة حقل

يدهشني كيف الأهداب تصلي

وهي تمارس قتلي[26]

فالظل ينهض والسماء والنهار وتتوالد الأمطار في منفى الرمل والحبر الشعري أصفر وأحمر والأهداب تصلي، إن هذا التشكيل اللغوي لا يؤمن بحرفية اللغة وأحادية الدلالة وإنما تتفتح الدلالة بشكل يكون آفاقاً للتأويلات، وكل هذه الدلالات ناتجة عن التحول فيما يرسمه الشاعر من أكوان خاصة به، فاللغة هنا ليست لغة مباشرة أو تقريرية وإنما هي لغة تتألق شعرية وتتفتح دلالة...

إن ما يجسده هذا المقطع من النص يصبح عبارة عن علامات تحمل دلالات متعددة (منفى الرمل وتتوالد الأمطار والحبر الشعري الأصفر والأحمر) فكل هذه الإجراءات إجراءات غريبة، فالحبر يمتلك صفتي الأصفر وما يثيره من دلالة والأحمر بما يثيره من دلالة أخرى، وتتجاور الدلالتان لتعكسا حساً عاطفياً يقود الشاعر إلى أن يجعل الأهداف تصلي وهي تمارس القتل، وهذا شيء لا يمكن أن يكون إذا ما حاكمه المرء محاكمة منطقية وعقلية، لكن الرؤية الشاعرية قادرة على أن تتجاوز المنطق والواقع لخلق أكوان لغوية تنطق باللامتوقع.

ويمكن أن يكو للتكرار في هذا السياق بعد جمالي قائم على تكرار «يدهشني»، فالدهشة ماثلة في هذا الكون الذي تتحول فيه الأشياء، فكل مرة يتحدث الشاعر عن تحول ظل من ظل وسماء عن أرض ونهار عن ليل، وفصل يجري في فصل والأهداب تصلي.

تتجسد طبيعة اللغة المستخدمة في هذا السياق عن نسق يكشف عن معرفتنا الأولية التي تتحول لتدخل اللغة الشعرية، وذلك من خلال إيحاءات الخطاب وطريقته، فعندما يبني الشاعر عالماً من الوصل فإنه يقسم به، والقسم هنا يتخذ نهج التأثر بطريقة الأسلوب القرآني، لما لهذا الأسلوب من وهج وتألق على المستوى العاطفي والانفعالي القائم على الإدهاش.

فالطريقة التي يفتتح بها الشاعر هذا المقطع من القصيدة تشكل حيرة أمام الشعر الذي يستحضر الوعي بالقرآن وطريقة الخطاب، فالشاعر يخلق أسلوباً قادراً على تكثيف الإدراك المتولد عند المتلقي من خلال اختياره لطريقة بناء الأسلوب، والقسم هنا ليس قسماً مألوفاً وإنما هو قسم يؤكد قداسة المقسوم به، وكأن المرء لا يقف أمام شيء عادي، وإنما يقف أمام شيء غريب يحس أمامه بالانجذاب والاندهاش.

وعبر هذه الفاتحة المدهشة للخطاب تتحول اللغة إلى إغواء للكشف عما أقسم به الشاعر، فهو مشغول عن العذال، وكان بإمكانه أن يعبر عن هذا الانشغال بطرق مختلفة لكنه يختار هذا الأسلوب لما له من إيحاء وظلال. وتتكشف غرائبية اللغة في تعبير الشاعر عن الدهشة، فالدهشة تتولد من خلال نهوض ظل من ظل وتظل الدهشة آسرة عبر هذا المقطع الشعري من خلال النسق التكراري الذي يقيم عليه الشاعر بناء هذا المقطع.

تستطيع اللغة بتحولاتها وتعدد دلالاتها أن تعبر عن الأكوان الشعرية التي ينسجها الشاعر مدفوعاً إلى ذلك برؤيته الخاصة وموقفه من الأشياء.

يقول أدونيس:

أنا الزرقة

أتجه في الخضرة إلى الرماد

وفي الرماد أفتح جسداً أتجول في رحابه[27].

تتجسد رؤية الشاعر من خلال البناء اللغوي القائم على تحول الذات إلى لون بما تشيعه دلالته من رؤى. فالأنا تتحول إلي الزرقة؛ وهنا تنفتح الدلالة على أبعاد كثيرة منها ما هو طبيعي ومنها ما هو أسطوري ومنها ما هو نفسي إلى آخر ذلك من الدلالات التي لا يتوقف فيها الدال عند دلالة واحدة، وإنما تتعدد الدلالات.

إن تعدد الدلالات يستحضر ما يمكن أن تفعله اللغة من استنفار واستفزاز للذات المتلقية التي تهيمن عليها الدهشة والحيرة. وبذلك تتغطى اللغة بحجاب وتتدثر الصدفة وتهيمن التعمية وتتحجب الرؤية أمام هذا التشكيل اللغوي، فالذات المتلقية لا تستطيع أن تكون ذاتاً بعيدة عن الصدمة المنبثقة من بلاغة اللغة.

يتولد التعجب والإلذاذ من غموض العبارة الشعرية التي تمثل حالة شعرية تتلبس المتلقي وتفتح أمامه آفاقاً كثيرة للتأويل، وهي آفاق ربما تمت لتقرن ما هو سماوي بما هو أرضي، تلك الزرقة التي تتجه وتتخذ مساراً ويتغير لونها ليصبح أخضر، لكنه الأخضر الذي ينطفئ في «الرماد» رماد الحريق والفنيق الذي يتجدد، والرماد لا يمكن في الوضع العادي والدلالة الحافة أن يكون ولادة لعالم جديد، ولكن العالم الأسطوري قادر على أن يجعل لعبة التحولات في الألوان لعبة قادرة على شحن الدلالات بالإشارات الأسطورية التي تتجاوز حدود الاستعارة إلى حدود الأسطورة لتندمج الاثنتان معاً وتعبرا عن رؤية قادرة على أن تثبت أن الاحتجاب الذي يقود إلى الاستفزاز والاستنفار هو غموض قابع في الدلالة.

تنتقل زرقة الأنا في الخضرة وتنفتح على الرمادي، الرمادي الذي لا يبقى بعيداً عن تكوين عوالم رحبة يتجول الشاعر في رحابها، إنه البعث والتجديد من الرماد. فرؤية الشاعر متجسدة في الدلالات الكامنة في تشكيله اللغوي الذي يختاره وهو تشكيل يتأسس على أن الدلالة الأولى ليست هي الدلالة التي يمكن أن تحقق إغواء؛ لأن الإغواء مرتبط بما يحيط اللغة من غموض فني وليس بما يحيطها من لبس وتعقيد.

وتنتج الدلالة عبر تشكيل اللغة الشعرية واعتماد تقنيات أسلوبية فيها كثير من الانقياد والاستسلام لما يثيره النص من لذة متأتية من خلال الدهشة الآسرة التي تسيطر على المتلقي وتجعله يستسلم وينقاد وهو يدخل في عوالم يبتكرها الخيال المبدع، بحيث لا تصبح اللغة هي أس الشعرية وحدها بل تتجاوز الشعرية حدود اللغة ليصبح العالم الذي ترسمه هذه اللغة شعرياً أيضاً. يقول أبو القاسم الشابي مثلاً:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليد[28]

تشكل افتتاحية نص الشابي لغة تنهض بالرؤية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، وعلى الرغم من سهولة الكلمات المستخدمة فإن السهولة لا تعني إطلاقاً انتفاء الشعرية، فليس المعول عليه في الشعر السهولة أو الغموض ولكن السهولة تحمل إيحاءات ودلالات عميقة وذلك من خلال التشكيل اللغوي.

إن أول إجراء أسلوبي يتمثل في هذه الأبيات كامن في التقديم عذبة أنت، فالعذوبة الخبر تسبق المبتدأ الضمير «أنت» وأنت تنفتح على كائنات أنثوية تمتلك صورتها من خلال الشرح والتعداد المتمثل بهذا التكثيف لاستخدام أسلوب التشبيه، وإن تكرار أسلوب التشبيه هذا لا يعني الضعف وإنما يعني القوة فكل شبيه يعمق ويجدد الصفة التي تمنح لهذه المرأة.

فالعذوبة محور أساسي تتفرع عنه تشبيهات تحمل في كل مرة صفة ذات دلالة تنضاف إلى الدلالات الأخرى، حتى إن المتلقي لا يستطيع أن يتوقف عند قول الشاعر عذبة أنت كالطفولة، وإنما يجد نفسه منقاداً لإكمال هذين البيتين ليكشف في كل مرة أن كل صفة تمنح لهذه المرأة تعمق إحساس الشاعر بها، وهو إحساس لا يظل مقصوراً على الشاعر وإنما تنتقل عدواه إلي المتلقي أيضاً.

عذبة أنت:

- كالأحلام، كالطفولة كاللحن كابتسام الوليد

- كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد كالصباح الجديد

تبدو هذه التشبيهات المتراكمة عملية لا تقوم على الإحصاء، أي إحصاء عدد التشبيهات وإنما تبنى في دلالات كل مشبه به، من خلال المراوحة في التشبيه القائم على الأشياء المدركة معنوياً والأشياء المدركة حسياً، حتى إن المتلقي ليشعر أنه أمام قول شعري لا يستطيع أن يقرأه قراءة تأويلية نهائية بل تبقى في نفسه احتمالات أخرى للقراءة والتأويل.

ففي هذين البيتين تتجلى ظاهرة التشبيه الموجودة في الشعر وفي الكلام بصفة عامة، ولكن هذه الظاهرة امتلكت خصوصيتها من خلال طريقة صياغتها وتكثيفها وتكرارها؛ ولذلك يجد المتلقي نفسه مجبراً على تجاوز تشكيل التشبيهات إلى الدلالات التي يمتلكها كل تشبيه من التشبيهات التي ترتبط «بالعذوبة» ارتباطاً أساسياً.

ثانياً: بلاغة العنوان

ليس من شك في أن عنوان النص يمثل الإشارة الأولى التي يصادفها المتلقي عندما يبدأ عملية القراءة، فقد يصادف عنواناً مباشراً

تاريخياً أو عنواناً يحمل اسماً مخزوناً في وعي المتلقي وفي ثقافته. ولكن العنوان يظل المحور الأساس الذي ينفتح على النص وينفتح النص عليه. إن كثيراً من العنوانات تكون الشرارة الأولى التي تجعل المتلقي يغرى بالقراءة والانجرار، ولكن دلالة العنوان ووظيفته لا تتكشف إلا من خلال تمثلاته في النص.

لقد عنى النقد الحديث بالعنونة عناية كبيرة جداً وتجاوز ذلك إلى العناية بالفضاء النصي وببلاغة البياض وتشكيل الكتابة والحروف المقطعة، ولكن العناية بالعنوان لها دلالات عميقة على مستوى تشكيلها اللغوي من ناحية وعلى مستوى تأثيرها في المتلقي من ناحية أخرى. فاللغة المشكلة للعنوان هي الأساس في إثارة إدراك المتلقي واندغامه مع ما يقرأ.

لقد جاءت عنوانات النصوص الشعرية بمستويات مختلفة ومتعددة فمنها ما هو عنوان مباشر لا يثير كثيراً ولا يصدم ولا يخترق أفق توقع المتلقي، ونوع ما هو صادم وخارق وقادر على كسر أفق التوقع وتجاوز ذلك إلى ما يعرف بتغيير الأفق، وكذلك جاءت العنوانات مختلفة ومتفاوتة من حيث درجة شعريتها. ولذلك ينقاد المتلقي إلى العنوان حسب درجة شعريته.

إن مجرد قراءة أولى لعنوانات القصائد في ديوان بدر شاكر السياب مثلاً، تجعل المتلقي قادراً على اكتشاف التفاوت في درجة الشعرية من عنوان إلى آخر من مثل: الذكرى، يوم السفر، شاعر، من أغاني الربيع، حديث، يا أبا الأحرار... إلخ فمثل هذه العنوانات لا تحمل درجة عالية من الشعرية إذا ما وضعت في موازاة عنوانات أخرى مثل: أنشودة المطر والنهر والموت وغيرها من العنوانات الأخرى، لأن الجمع بين النشيدة والمطر والنهر والموت جمع يكشف عن عدم الاتساق بين المضاف والمضاف إليه في أنشودة المطر ولا بين النهر المعطوف والموت المعطوف عليه.

ولذلك ينبغي القول إن هناك مستويات للعنونة ومستويات لتلقيها. فعنوان مثل «سفر أيوب» ليس عنواناً فيه كثير من الشعرية التي تماثل أنشودة المطر لكن العنوان يتجاوز الشعرية إلى الدلالات الأخرى التي تعتمد ثقافة المتلقي ومعرفته وخبرته التي يجب أن يوظفها عندما يواجه نصاً من النصوص. «فسفر أيوب» عنوان يكشف عن الدلالات المرجعية التي يحملها مثل هذا العنوان المرتبط بالسفر وأيوب، أيوب الذي يعاني المرض والنبي الذي أنزل عليه الزبور، كل هذه الاستدعاءات مطلوبة من المتلقي الذي يرى بعد أن يكمل قراءة العنوان أن هناك تمثلات له في فضاء النص.

ففاتحة النص ومقاطعه المتعددة تتمحور بشكل أساسي وجوهري حول العنوان، لأن العنوان يمثل استراتيجية، ففي الشعر الحديث فإن العنوان لم يعد مرشداً نتعداه إلى غيره. لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان»[29].

فعندما يقول الشاعر:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكلام

....

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يسمح الليل أوجاعه بالردى

ولكن أيوب إن صاح صاح

لك الحمد، إن الرزايا ندى»(30)

تبدو افتتاحية النص إشارة أولية إلى دلالة العنوان، ويبدو كذلك أن العنوان إشارة أولية وأساسية إلى ما يتلوه من قول شعري، فالتضرعات والتوسلات أصوات تنطق لرسم أبعاد الإيمان بالقدر والموت، والشكوى، ويظل لانعكاسات شخصية أيوب وما تحمله من دلالات ظلالها وإيحاءاتها في النص، ولذلك لابد أن يكون للعنوان إسهام في جعل المتلقي يقف على دلالته وأبعاده، لأنه يمثل المفتاح الأساسي للدخول إلى عوالم النص الذي يسعى القارئ إلى اكتناه أبعادها.

إن انفعال المتلقي بالنص المقروء له أبعاد كامنة في دلالات هذا المقروء، وعلى الرغم من أن هذا العنوان لا يحتمل دلالات شعرية وهاجة بشكل سافر إلا أن له دلالة على مستوى انفعال المتلقي بالإطار الذي يتحمله توظيف شخصية أيوب، المسكونة بدلالات تقود إلى التساؤل لماذا اختار الشاعر سفر أيوب عنواناً للنص. وذلك لما تحمله هذه الشخصية من دلالات تثير الانفعال. «فالسياق الانفعالي والوجداني يلعب بالطبع دوراً إذ يمكن أن نسعد أو نغضب لما نسمع أو نقرأ، غير أن هذا لا يتحقق إلا بعد فهم النص»(31).

لا شك أن طريقة صياغة العنوان تقوم على براعة المبدع سواء أكان هذا العنوان عنواناً للديوان أم عنواناً لقصيدة، إذا وقف المرء أمام عنوان ديوان الشاعر أحمد الطريبق «هكذا كلمني البحر»(32) فسيجد أن هذا العنوان قد اختير بعناية فائقة، وذلك من ناحية البلاغة التي يمتلكها، فهي

بلاغة تغري المتلقي وتغويه، وسر هذا الإغواء قائم على دهشة اللغة وبلاغة صدمتها من خلال الأنسقة، فالشاعر يلجأ إلى أنسنة البحر، وأنسنة الأشياء مظهر من مظاهر الجرأة في استخدام اللغة استخداماً إدهاشياً، فالمرء لا يتوقع أن البحر يتكلم وينطق ويفصح عما به، ولكن الشاعر يجعل الحديث متجهاً إلى البحر. وهذا اتجاه أكثر إدهاشاً، وبخاصة عندما يكون الكلام مرتبطاً بما لا يتكلم، فالكلام انبثاق وإفصاح وتجاوز العجمة والرطانة، من خلال إقامة تواصل بين عالمين لا تواصل بينهما. «وهكذا كلمني البحر» عنوان يتحول إلى تراتيل صوفية فيها فتنة مسكونة باللغة الشعرية التي تعبر عنها. ولذلك ليس غريباً أن يحدد جيرار جينيت وظائف أربعة أساسية للعنونة وهي: الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين(33).

وبما أن عنوان الديوان «هكذا كلمني البحر» فإن هذا العنوان عنوان قصيدة من قصائد الديوان اختارها الشاعر لتكون عنواناً يكون هو أول شيء يصادف المتلقي، وهي مصادفة ليست مجانية وإنما هي عملية تسهم في إنتاج الدلالة، تلك الدلالة التي لا تكون مرتبطة بالمباشرة، وإنما تحمل دلالات متعددة تظل مفتوحة لقراءات غير متناهية.

وفي ضوء هذا الفهم يصبح العنوان أكثر إثارة وجذباً ومدعاة للاستشراف والتأمل كلما كان أقدر على إثارة الأسئلة، والأسئلة المتعددة هي التي تبني جسراً لمحاورة النص ومحاولة فهمه والوقوف على أسراره التي تستطيع أن تبني العلاقة الحميمة بين المتلقي والنص، ولذلك يصبح عنصراً من أهم العناصر التي تغري المتلقي بالقراءة أو العزوف عنها والمتلقي هنا ليس المتلقي الاستهلاكي، وإنما الذي يسعى إلى أن يقدم قراءة معتمدة على الثقافة والمعرفة والدراية.

ثالثاً: غواية المفارقة

ثمة وظائف فنية وأسلوبية للمفارقة تجل عن الحصر، ولعل من أبرز هذه الوظائف الوظيفة الجمالية الكامنة في لغة المفارقة التي تترك للمتلقي المجال واسعاً للبحث عن المغزى المغيب فيها[34]. وسواء اهتدى المتلقي إلى المغزى الحقيقي للغة المفارقة أم لم يهتد، فإن غواية لغة المفارقة تستحق وقفة وإن سريعة، كي تستجلي أبعادها الجمالية والفنية، وتبرز هذه المفارقة في نماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه، مثال ذلك يقول أمل دنقل:

الطيور مشردة في السماوات،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!

ربما تتنزل....

كي تستريح دقائق...

فعرق النخيل - النجيل - .... -

أعمدة الكهرباء -

حوافي الشبابيك والمشربيات

والأسطح الخرسانية[35]

هذه الصور التي يرسخها أمل للطيور وهي محلقة في السموات لا تظل على حالها، إذ يستطيع المتلقي أن يستشف ذلك قبل النهاية التي يرسمها لهذه الطيور. وأن يقرأ الفراغ هنا الذي يشير إليه بالنقاط بعد قوله:

ربما تتنزل.....

كي تستريح دقائق

فراغ النص هنا يذكر بمفارقة النهاية بل يقود إليها حتماً: «ربما تتنزل... كي تستريح دقائق...» والأصوب أنها تقود المتلقي إلى نهايتها الجنائزية المحتومة، فكأنه يقول إنها ستنزل فعلاً دون أن تعود للطيران، وآية ذلك أن الدقائق المشار إليها ما هي إلا لعبة الشاعر في ترك فراغات وشقوق في النص المعروفة نهايته. تخيل أن نطير إلى النهاية المحتومة التي يجسدها بقوله مخاطباً الطيور في المقطع الثالث:

الطيور..... الطيور

تحتوي الأرض جثمانها... في السقوط الأخير!

والطيور التي لا تطير...

طوت الريش، واستسلمت

هل ترى علمت

أن عمر الجناح قصير... قصير؟!(36)

إن هذه النهايات التي وصلت إليها الطيور والتي شيعتها النهايات الساكنة، (وأنا أشير إلى تسكين نهايات الأسطر الشعرية) ليست إلا جزءاً من مفارقة كونية شاملة تحدثها اللغة الإبداعية بله كونها مفارقة فنية وأسلوبية لا تغيب عن الذهن.

وهكذا تتجسد المفارقة غواية في اللغة وإغواء للمتلقي كما في ختام قصيدته وهو يصف أجنحة الطيور بكل مفارقاتها هكذا:

الجناح حياة

والجناح ردى

والجناح جناة

والجناح.... سدى! [37]

إنها مفارقة الحياة إذن والنهاية الوجودية المحتومة تؤكدها هذه النهايات الساكنة، ونقاط الحذف وعلامات التعجب؛ والجمع بين المتناقضات [الحياة، الردى، النجاة، السدى]!

أما نموذج أحمد مطر فهو شاعر المفارقة لا محالة في جل ما كتب من «لافتات» [38]. ففي هذه النماذج التي أسوقها له تتضح غواية المفارقة. يقول تحت عنوان «على باب الشعر»:

«حين وقفت بباب الشعر

فتش أحلامي الحراس

أمروني أن أخلع رأسي

وأريق بقايا الإحساس

ثم دعوني أن أكتب شعراً للناس!

فخلعت نعالي في الباب

خلعت الأخطر يا حراس

هذا النعل يدوس

ولكن....

هذا الرأس يداس!» [39]

إن المفارقة التي تحدثها اللغة هنا لا تكمن في حوادثها فحسب، بل هي كامنة في سياقها التركيبي أو تركيبها السياقي، فخلع الرأس يتساوى وخلع النعل. وتفاهة النعل الذي يدوس الرؤوس يتساوى وعبقرية

الرأس الذي يداس! وهنا تبدو المفارقة هزلية ومضحكة ضحكاً أشبه بالبكاء إنه لضحك أسود حقاً.

فالنعل الدائس تافه من وجهة نظر الشاعر، والرأس الذي يداس تافه من وجهة نظر الحراس، فلماذا إذن يطلب من الشاعر أن يخلع رأسه؟

اللغة هنا تلعب لعبتها في القلب والإبدال، فهي تتساوى خارجياً بين خلع النعل وخلع الرأس، لكنها داخلياً تهزأ وتسخر وتلذع حراس الكلمة، وتطلب منهم عوضاً عن ذلك حراسة النعل! وهذا هو المسكوت عنه في لغة المفارقة.

وتبلغ المفارقة اللغوية ذروتها في هذا النص القصير الذي يتحول فيه صدى الصوت من النقيض إلى النقيض. كما في قوله تحت عنوان «الصدى»[40].

«صرخت: لا

من شدة الألم

لكن صدى صوتي

خاف من الموت

فارتد لي: نعم!»

إن الصوت عندما يصطدم بحاجز رجع كما هو لا تغيير عليه، فكيف ارتدت «لا» إلى «نعم»؟ السخرية هنا تكمن في ما تحسه الذات الشاعرة من قمع تجعل حتى صدى الصوت يخاف فيرتد رفضه الممثل بـ «لا» قبولاً (نعم)، وكل ذلك بفضل هاجس الخوف المتأصل في نفوس الضحايا من الناس. ولذلك يمكن القول إن للمفارقة غوايتها التي تمارسها على المتلقي عبر اللغة الجمالية.

لقد استطاعت هذه النماذج أن تقدم صورة واضحة بأن للقراءة مستويات، ولكن هذه المستويات قائمة بشكل أساسي على الإجراءات اللغوية وتشكيلاتها، وما تحدثه من إغراء وإغواء للمتلقي عبر الأساليب المختلفة.

الهوامش

1) أرسطوطاليس - الخطابة، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص ص 122-126.

2) أرسطوطاليس - فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص ص 122-126.

3) ابن سينا: تلخيص كتاب أرسطو - الشعر، من كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1073، ص 202.

4) الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف، القاهرة، 1954، ص 203.

5) ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1967، ص 226.

6) ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 166.

7) عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبدالباسط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 15.

8) انظر: المصدر السابق، ص 20.

9) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت ج 1 ص 128 وص 226.

10) انظر أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، 1979، ص 108-110، مع العلم أن كثيراً من هذه المصطلحات ومرادفاتها قد وردت عند عبدالقاهر.

11) المصدر نفسه، 126.

12) المصدر نفسه، 38.

13) المصدر نفسه، ص 128.

14) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص 64 وص (71) وص (306).

15) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 4990.

16) المصدر نفسه، 252، وانظر ص 247.

17) المصدر نفسه، ص 252.

18) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. دار التنوير للطباعة، بيروت، 1985، ص (12).

19) المصدر نفسه، ص 40.

20) حاتم عبيد: أسلوبية الشعر في كتاب «الأسلوبية» لجوال قارد تامين: مجلة علامات، المجلد التاسع، الجزء 33، 1999، ص 122.

21) تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 149.

22) المصدر السابق، ص 146.

23) منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص 34-35.

24) رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1999، ص 121.

وانظر: عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص 42.

25) محمد بن عياد: التلقي والتأويل مدخل نظري، مجلة علامات، المغرب، العدد 10-1998، ص 10.

26) للكلمات وجهات تقصدها عمداً - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص ص 84-86.

27) مفرد بصيغة الجمع: دار العودة، بيروت، 1978، ص 211.

28) ديوان أبي القاسم الشابي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974م، ص 179.

29) رشيد يحياوي الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996، 110.

30) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، ص ص 248-249.

31) فان ديك: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996، ص 69.

32) أحمد الطريبق أحمد: هكذا كلمني البحر، منشورات مطبعة الجديدة، الدار البيضاء، 1996.

33) جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، العدد 3 مجلد 25، 1997، ص 120.

34) انظر: بسام قطوس، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الشروق، عمان، 2000، ص 128.

35) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، ط 2، 1985، ص 383.

36) المصدر نفسه، ص 385.

37) المصدر نفسه، ص 386.

38) لافتات، 61، ط 1، دم، 1984م.

39) لافتات، 1، ص 12.

40) لافتات، 1، ص 14.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1) أرسطو، الخطابة، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

- فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1980.

2) الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، 1979م.

3) ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1967.

4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.

5) ابن سينا: تلخيص كتاب أرسطو، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي.

- الخطاب، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف، القاهرة، 1954.

6) السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.

7) ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.

8) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، 1981م.

ثانياً: المراجع

1) الأحمد: أحمد سليمان، للكلمات وجهات نقصدها عمداً، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1979.

2) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، 1978م.

3) أوكان، عمر: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991.

4) إيغلتون: تيري: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

5) بارت، رولان: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ترجمة د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998م.

6) هسهسة اللغة، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996.

7) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، ط 2، 1985.

8) الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التوزيع للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.

9) الشابي، أبي القاسم، ديوان أبو القاسم الشابي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974.

10) الطريبق، أحمد، هكذا كلمني البحر، منشورات مطبعة الجديدة، الدار البيضاء، 1996.

11) قطوس، بسام، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الشروق، عمان، 2000.

12) مطر، أحمد، لافتات، 1، د.م، ط 1، 1984.

13) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - دار التنوير للطباعة، بيروت، 1985م.

14) يحياوي، رشيد، الشعر العربي الحديث - دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996.

ثالثاً: البحوث

1) ابن عياد، محمد، التلقي والتأويل مدخل نظري، مجلة علامات المغرب، العدد 10-1998م.

2) حمداوي، جميل، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، العدد 3 مجلد 25، 1997.

3) عبيد، حاتم، أسلوبية الشعر في كتاب «الأسلوبية» الجوال قارد تلمين، مجلة غلافات، المجلد التاسع، الجزء 33، 1999.



السينما والشعر

بشير القمري

.1

على الرغم من عدم وجود علاقة بيّنة وصريحة بين السينما والشعر بالمعنى الدقيق على غرار العلاقة التي نجدها، مثلاً، بين الأدب والسينما والتشكيل، بين السينما والموسيقى، بين السينما والمعمار أو بين السينما والاقتصاد والأيديولوجيا، ثم بين السينما والثقافة، فإننا قد نفترض إمكان قيام هذه العلاقة، نظرياً على الأقل، وذلك من خلال ما تقدمه بعض النظريات العامة، ومنها نظريات اللغة بالمعنى اللساني وما يتضمن ذلك من مستويات التفكير في طبيعة هذه اللغة، باعتبارها أداة ووسيلة وتواصل وتفاعل على أساس افتراض مجموعة من المفاهيم الخاصة بالدراسة اللسانية للغة بالمعنى الوصفي والنظري والتداولي أولاً، ثم السعي بعد ذلك إلى إسقاط هذه المفاهيم على اللغة السينمائية واكتشاف طبيعة التعبير فيها والاهتداء إلى ما يمكن أن يتخذ سمات الشعرية فيها ثانياً. ولعلنا لن نجانب الصواب في شيء متى انطلقنا، في البداية، من كون «اللغة السينمائية، «اللغة في السينما» أو «لغة السينما» تعتمد بدورها صفات قد نجدها في اللغة عامة وفي اللغة الشعرية بخاصة، ومنها: الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء، الإنزياح، وهذا ما يُوحّد بين أفق التفكير في السينما في علاقتها بالشعر والعكس وارد أيضاً. غير أن هذا وحده غير كاف وليس المجال الوحيد الذي تتقاطع فيه آليات التفكير والتنظير الخاصة بالسينما والشعر، ففي عملية - عمليات التلقّي المركّبة والمتراكبة التي تُمارس تجاه أي متن سينمائي، تجاه أي فيلم بالتحديد، بغض النظر عن نوعه ونمطه، تبرز عدة قضايا تقربنا ليس فقط من السينما والشعر، بل تتجاوز ذلك إلى اعتبار

عدة أفلام بمثابة إنجازات شعرية، إما بصفة كلية كما يعبر عن ذلك فيلم **سفر إلى أعماق الجحيم** لمايكل شيمينو، أو بصفة جزئية كما نكتشف في فيلم **أرقص مع الذئاب** ليكفن كوستنر: نقول «إنجازات شعرية» دون أن نحيل على الشعر بالمعنى الحرفي الذي نعرفه تقليدياً من خلال موسوعتنا الثقافية - الجمالية، ذلك أن مفهوم الشعر ذاته قابل للعديد من التصورات بالنسبة إلى كل أدب وكل ثقافة وكل مرحلة تاريخية، بل كل تاريخ ثقافي. وعندما نقول «إنجازات شعرية» فإننا نتصور، أو نفترض على الأقل، أن طبيعة المحكي (Le récit) التي يستند إليها نظام اشتغال هذا الفيلم أو ذاك تستدعي التأمل من زاوية (L'histoire) التي تُروى (تُحكى، تُسرد)، مثلما نجد في فيلم **درس البيانو** لجان كامبيون، ومن زاوية الشخوص التي تتحرك في ثنايا هذه القصة، ثم من زاوية الفضاءات التي تجري فيها الأحداث والوقائع إلى جانب مستويات ومظاهر أخرى من نظام الفيلم كالموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية وزاوية نظر المخرج ورؤيته لعالم الذي يحركه ويستشفه. من ثم: لا نتحدث عن «الشعر»، بل عن درجة «الشعرية» ودرجة «التشعير» (podtisation) وهما تتلاحقان وتتلاقحان عبر ما هو «شعري» كما تفعل ذلك عدة أفلام ذكرت منها فيلم **سفر إلى أعماق الجحيم**، ويمكن أن أضيف نماذج من أفلام السينما التعبيرية في إيطاليا وأفلام السينما الجديدة في فرنسا. وقد نذهب بعيداً فنشير إلى أفلام سيرجيوليوني المنسوبة إلى سجل «الويسترن»، **مثل من أجل حفنة من الدولارات** و**من أجل دولارات** أكثر قبل أن يتلقف ذلك الممثل الأمريكي كلينت إيستوود ويسير على خطاه وينسج على منواله. كما يمكن أن نشير إلى بعض الأفلام العربية مثل فيلم **طوق الحمامة المفقود** أو **يا سلطان المدينة** (تونس)، أو أفلام محمد ملص من سوريا كفيلم **اللّيل** مثلاً، دون أن تغيب عنا بعض أفلام يوسف شاهين كفيلم **المهاجر** وفيلم **المصير**.

2. إن الأمر يتعلق، إذن بظاهرة محدّدة هي ظاهرة الكتابة السينمائية باعتبارها كتابة لها بناء و«نحو» وتركيب وأسلوبية وبلاغة وتلفظ، وفي هذا تقترب هذه الكتابة، من خلال نظامها اللغوي التعبيري وسائر أنظمتها الإشارية، من اللغة الشعرية، خاصة على مستوى تمفصل الصورة بالمعنى البياني والبلاغي على أساس التمييز، في الوصف والتحليل والقراءة النقدية أو المقاربة التفكيكية لمتواليات الفيلم ومقاطعه ووحداته، بين الصورة بالمعنى الحرفي (L'image) والصورة بالمعنى المجازي (La figure)، وحينئذ قد تتحول بعض الصور أو اللقطات إلى مجازات واستعارات وكنايات كالتي نجدها في الشعر واللغة أصلاً. وهنا ينبغي أن نضيف إلى خصائص الاقتصاد والكثافة والإيحاء والانزياح التي ذكرتها في البداية خصائص الخطاب والملفوظ، وقبلهما وبعدهما، خصائص «النص». وهنا نحتاج إلى طرح العديد من الأسئلة الإجرائية، في مقدمتها: هل اللغة السينمائية «لغة»؟ هل هي لغة طبيعية أم لغة اصطناعية؟ ما هي شروط إبداعية هذه اللغة؟ هل هي شروط توفرها على صورة سينمائية فقط كما هي في حد ذاتها، أم تتدخل فيها قدرة وسلطة المخرج في بناء المعنى والدلالة ثم قدرة وسلطة المتفرج - المتلقي في توليد ذلك؟

لن نتمكن من الإجابة بشكل مُقنع دون استعادة ما يمكن أن نعتبره بُويطيقا السينما عامة، أو بُويطيقا الفيلم على الأقل، ذلك «العلم» المحتمل لمقاربة قوانين اشتغال الخطاب السينمائي من حيث هو «قصة» (سرد، حكي)، ومن حيث هو «نص» (له بداية ونهاية، له انغلاق ثم انفتاح على مستوى المشاهدة والقراءة ثم التأويل)، ثم من حيث هو «ملفوظ»، أي «قول» رهين بمتكلم واحد هو المخرج أو بعده متكلمين كالشخوص مثلاً، ورهين بسياق ثقافي، جمالي وإيديولوجي. وهو علم لن يستقيم دون بناء نماذج تصورية وصفية تساهم فيها اللسانيات بكل

مدارسها واتجاهاتها المتلاحقة، خاصة اللسانيات البنيوية واللسانيات الوظيفية واللسانيات التوليدية واللسانيات التداولية، إلى جانب مساهمة لسانيات الخطاب ولسانيات النص اللتين تنحدران، في مجمل فرضياتهما، من اللسانيات البنيوية، ومعهما لسانيات التلفظ، وذلك من خلال مفاهيم الدال والمدلول والتدال والدلالة والإبداعية والإيحاء والإنجاز والنحوية والمقبولية والمقصدية. وكلها مفاهيم تنبأت بها، نسبياً، لسانيات سوسير ومن جاء بعده، وتلقّفتها ثم أحكمت صياغتها اللسانيات التوليدية، على يد شومسكي وأضرابه، غير أن بويطيقا السينما والفيلم، ثم كل هذه اللسانيات المذكورة متى لم تُشفّع بسرديات الخطاب السينمائي لن تكفي، تلك السرديات التي من شأنها أن تضيء جوانب المحكي في هذا الفيلم أو ذاك، بما في ذلك الفيلم الإشهاري أو الفيلم الوثائقي أو الفيلم التسجيلي، وهي أنماط سينمائية تصاحبها أنظمة إشارية وخطابات موازية، تُذكي شحنة الشعرية فيها. ونذكر هنا، على سبيل المثال أفلاماً مثل **مانهاتن** لوودي ألن أو فيلم **حدث مرة في الغرب** لسير جيوليوني أو فيلم **العرّاب** لفرانسيس فورد كوبولا، من خلال شذرات محددة قد تكون صوراً ومتواليات قائمة الذات، وقد تكون لقطات موحية من خلال موسيقاها ومؤثراتها الصوتية وألوانها أو حواراتها، بل أيضاً من خلال الإنارة والحركة. والأمثلة كثيرة في هذه الأفلام وسواها، يكفي أن نستدل على ذلك باستعمال اللونين الأبيض والأسود في فيلم **مانهاتن**، أو الموسيقى التي ارتبطت بالمواجهات في فيلم سير جيولوني المذكور.

3. إن مفهوم الشعرية هنا يتحول إلى لحظة من لحظات تمفصُل الفيلم واستعماله للصورة السينمائية، من خلال لقطة واحدة أو عدة لقطات متتالية، استعمالاً مجازياً، وبالتالي، عندما نقارب بعض الأفلام نكتشف أن هناك العديد من اللقطات تحيد عن نظام الكتابة النمطي الخطي المتبع وتلجأ إلي خرق هذا النظام عن طريق الإتيان بصورة أو لقطة – لقطات

مكثفة تعمّق مُرسلة الفيلم من خلال إلقاء الضوء على حدث ما أو إضاءة بعض أبعاد الشخوص كما نعثر على ذلك، مثلاً، في أفلام من عيار **أوتْ أوفُ أفْريكا** أو **درس البيانو**: إن الأمر يتعلق، في هذا المضمار، بانزياح (Ecart)، كما تتصور ذلك الدراسات اللسانية - البلاغية في مجال الأدب عامة ولغة الشعر خاصة. وعندما نقول «انزياحاً»، فإننا نعني حدوث نوع من الاستبدالية (Substitution) على مستوى محور التركيب في «جملة» الفيلم الكبرى (انظر: ت. تودوروف. مادة نص (بالفرنسية) في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة. سوى. ط: 1. باريس 1972، ص 334). وهو ما نجده تقريباً لدى أ. جُوليان غريماس وجوزيف كورتيس عندما يعتبران الصورة عامة، في الأدب على وجه الخصوص، بمثابة وحدات مستقلة داخل الخطاب على مستوى التعبير، بالإضافة إلى أنها توليفات بين عدة مستويات يتفاعل فيها جانب الشكل مع جانب المحتوى (انظر: القاموس المنطقي لنظرية اللغة. مادة صورة بلاغية. هاشيت. باريس 1979. ص 149/148)، أما الصورة في حد ذاتها، فإنها، حسب المنظّرين المذكورين، وحدة دالة تحمل في ثناياها ما تراهن عليه في عملية التواصل الأولى عندما تلجأ إلى التكثيف والمجازية.

4. لقد فرض علينا إشكال علاقة السينما بالشعر مثل هذا التحليق والسفر النظري بويطيقا السينما، سواء على مستوى قوانين اشتغال الخطاب السينمائي، وعندئذ تتحول الشعرية إلى سمة أسلوبية إنجازية من خلال ما توفره الكتابة السينمائية تقنياً في التصوير أو التوليف الفيلمي بعد ذلك باعتبار التوليف (Le montage) بدوره «كتابة» أو «إعادة كتابة»، على أساس أن هاتين »«الشعريتين» قد تتفاعلان فيما بينهما عند ممارسة تحليل الخطاب السينمائي ومقاربته. وفي هذا الإطار تندرج العديد من «الشعريات الصُّغرى» (Micro-poétiques) منها: «شعرية» سنخية خاصة بالحوار في بعض اللقطات - المفاصل التي تتجاوز حدود

التّسريد (Narrativisation) والإخبار والتقديم إلى الحفر في المستويات النفسية والعاطفية، الإيديولوجية والثقافية، بل السياسية، بالنسبة إلى «موضوعة» الفيلم.

البويطيقا، بهذا، أفق لتغذية الخطاب السينمائي وتقوية حمولاته والارتفاع به إلى ما هو أبعد من التواصل البصري العابر. من ثم: تلجأ بعض نماذج أفلام السينما التعبيرية، مثل أفلام برغمان في السويد، إلى هذه الشعرية لمواجهة السينما النمطية. الشعرية، إذن، قبل أن تكون أسلوبية تُتَّبع، **أختيار** بالنسبة إلى المخرج وإلى أسلوبه الخاص أحياناً، أو بالنسبة إلى أسلوب يجمع بينه وبين غيره متى تحدثنا عن «اتجاه» أو عن «حركة» أو «مدرسة»، عن «موجة» أحيانا، وهي أيضاً مسافة تستدعي مساهمة المتفرج - المتلقي في التحليل والقراءة والتفكيك والتأويل. وهنا نفتح الأبواب على كل مصاريعها الممكنة والمحتملة، بالمعنى النظري - المنهجي - الإجرائي، لنربط عملية تلقِّي الفيلم بما تقترحه نظريات التلقي المختلفة، خاصة نظرية التلقي الألمانية إلى جانب اقتراحات أ. إيكُو الذي يركّز على مفهومي «السيناريو» و«الموسوعة» تطويعاً لما سمته مدرسة كونستانس «أفق الانتظار» (L'horizon de l'attente) كمعرفة وممارسة تتحكمان في الذوق وإدراك جماليات المقروء والمشاهد والمسموع، وخذا ما يعتمل في «نص» الفيلم السينمائي.

إن الشعرية، بإيجاز، دعوة للمتفرج - المتلقي، من خلال أفق الانتظار هذا، لينخرط، بكل ما يملك من استعداد وقدرات سلوكية، نفسية، اجتماعية، ثقافية وفنية، وإيديولوجية أيضاً، في إجراء (Procés) الدلالة الثانوية في طيات الخطاب السينمائي من خلال ما يقترحه من مجازات واستعارات وكنايات، شأنه في ذلك شأن الخطاب الشعري، عبر مستويات الكثافة والإيحاء التي تتوسل بها اللغة الشعرية، عادة،

باعتبارها لغة ثانية كما يقول بذلك يُوري لوتْمان (انظر كتابه: بنية النص الفني. غاليمار. باريس 1983): لغة تقدم هذه المجازات والاستعارات والكنايات نيئة طازجة تتجاوز المتن الفيلمي إلى ذاكرته ورمزياته ومتخيلاته، بدءاً من ملصق الفيلم وعنوانه وموضوعاته الكبرى والصغرى وانتهاءً بأطروحته ورؤيته للعالم: نتحدث عن «الشعرية» وعن «سمة الشعرية» (Poéticité) باعتبارهما إبدالين (Paradigmes) من إبدالات واردة تحتكم إليها اللغة الشعرية ثم السينمائية في التواصل والتفاعل والتلقِّي المحتَسب على غرار لغات أخرى، بما في ذلك، أحياناً لغة التخاطب اليومي ولغة الأدب ولغة التشكيل، بل حتى لغة «الشعاراتً السياسية أحياناً أيضاً. ويؤكّد هذا على أن ما نسميه «الشعر»، ما نسميه «شعرياً»، ليس مقصوراً على الكتابة الشعرية وحدها بمعناها المؤسسي الجاف والثابت الذي لا يقهر. فالشعر يقيم بيننا ويقتحم حياتنا وفضاءاتنا، في اللغة والخطاب والتلفظ في الدعاء الديني وفي تلاوة النص القرآني والأمداح النبوية، في الأغنية والإشهار والإعلان، في بكاء الميت ورثاء المفقودين، في الخطابة السياسية والبرلمانية، في التجارة والبيع والشرء، في أسماء الناس والحيوانات والمدن والشوارع والأحياء، في الحدائق والساحات.

5. إن ما سعيت إلى طرحه إلى حد الآن من زوايا نظرية متعددة دون تصور قضية أخرى تتعلق بهوية الشعر وطبيعة السينما وما يمكن أن يتحقق بينهما من تعالقات، خاصة عندما تركّز على **السرد** التي تخترقهما معاً في العصر الحديث، منذ القرن الخامس عشر، على الأقل، إلى الآن، بعد أن كانت خاصية مرتبطة ببعض الشعر كشعر الأساطير والملاحم والسير الشعبية. كما يمكن أن نشير إلى نماذج من شعرنا العربي الجاهلي من خلال المعلقات والعديد من الشعر المخضرم والشعر الإسلامي ثم الشعر العباسي على يد أمثال المتنبي والبحتري وأبي تمام وأبي فراس الحمداني.

أما بالنسبة إلى الشعر العربي الحديث، فهناك العديد من النماذج التي يمكن استحضارها في الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي والشعر الوطني الاجتماعي كما تؤكد ذلك قصائد ونصوص محمود سامي البارودي ومعروف الرصافي وخليل مطران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وحافظ إبراهيم وعباس محمود العقاد وأبي القاسم الشابي، دون أن يغيب عنا شعراء المغرب الأقصى من أمثال علال الفاسي وعبدالكريم بن ثابت ومصطفى المعْداوي، خاصة عندما ننظر في شعرهم منظور ما نسميه، فرضياً، **سرديات النص الشعري** في علاقتها مع البوطيقا النصية. فكل هؤلاء جرّبوا واتخذوا مطية السرد وسيلة من وسائل الأداء الشعري بحيث يحسُّ لمتلقي وهو يمارس فعل القراءة المحايث كمن يشاهد فيلماً مطولاً أو فيلما وثائقياً، غير أن هذا التعالق المفترض يظل، رغم كل هذا، مجرد اقتراض (Emprunt) متى قورن بالتفاعل المادي بين السينما والشعر كأفق للحداثة والمغايرة والتجريب، منذ نهاية الأربعينات من القرن الأخير من الألفية الماضية عندما نستعيد شعر نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وبُلند الحيدري وأحمد عبدالمعطي حجازي وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور ومعين بسيسو وعز الدين مناصرة وأدونيس ومحمود درويش ومحمد علي شمس الدين ومنصف الوهايبي، ونقرأ شعرهم الذي يعتمد ما نطلق عليه **القصيدة السردية** لتحقيق وتحيين شعريتها في الكتابة أولاً ثم في الإلقاء والإنشاد بعد ذلك: يكفي هنا أن نشير إلى بعض عيون شعر السياب كـ «المومس العمياء» أو قصيدة «أحمد الزعتر» و«قصيدة الأرض» ثم «مديح الظل العالي» وغيرها بالنسبة إلى محمود درويش أو قصيدة «نقطة من دم المحارب الحزين» لمحمد علي شمس الدين. وهي قصائد - نصوص تطرح بحدة مسألة تعالق السينما - الشعر بالمعنى الوظيفي - التداولي على أساس ربط ذلك، إجرائياً وإشكالياً - منهجياً، بما يصطلح على تسميته،

في الدراسات البويطيقية المعاصرة، بمظهر التفاعل النصي أو التناص، أي حوار النصوص الحاضرة - الغائبة فيما بينها وهي تتمظهر في نص بعينه لدى هذا الشاعر أو ذاك وذلك منذ أن مهد لهذا المفهوم أمثال ميشيل آريفي (M/. Arrivé) وجوليا كريستفا (J. Kristeva) وميشيل ريفاتير (M. Rifaterre)، وطوره أمثال جيرار جنيت (G. Genette) في عدة كتب له أبرزها **طروس** (1983). وهو نفس المظهر النصي الذي انتبه إليه واهتم به الدارس الروسي ميخائيل باختين من خلال ظاهرة **الحوارية** (Le dialogisme)، على أنه مفهوم يمكن توسيعه ليشمل دراسة التفاعل بين عدة ظواهر فنية منها السينما والشعر من منظور عناصر اللغة والخطاب والبناء والتركيب والأسلوب والإيحاء والإبداعية وغير ذلك. ومن خلال هذه العناصر وسواها، وعلى ضوء التفاعل النصي أو التناص أو الحوارية يمكن أن نفترض أن العديد من النصوص الشعرية العربية عموماً، ومنذ العصر الجاهلي إلى الآن قد استدرجت، بشكل لا إرادي أو محتسب، واستلهمت ما يمكن أن يعتبر منظوراً سينمائياً. وحتى لا نطيل سنكتفي بأمثلة من الشعر المغربي المعاصر الذي تتفاعل فيه اللغة الشعرية مع اللغة السينمائية عن قصد أو غير قصد.

أ - يقول الفقيد أحمد المجاطي:

«كان حين يزور المدينة

يطرق بابي

أعدّ له قهوة العصرْ

يكتم سُعلتَه

أتسوّرُ بالنظر الشّزر

قامته المديدة

كان يمنحني بَسْمةً

ويرامق منعطف الدّرب

من كوّة النافذة

كنت أترك مفتاح بيْتي

له

تحت آنية الزهْر..»

من نص: ملصقات على ظهر المهراز. ديوان الفروسية 1987. ص 46.

ب - يقول المرحوم محمد الخمار الكنوني:

«كان يعقد مجلسه لينظّر

قلّب أوراقه

وهو يمسح لحيته

ويدخن غليونه الأبنوسي..»

ص 72. ديوان رماد هسبريس 1987.

ج - يقول أحمد بلبداوي:

«حين جلسنا نتجاذب أطراف القول

كان اليوم الأغبر يسّاقط من جرس عُلّق

في مئذنة المسجد

قال أبو النصر الجائي:

حين أحدثكم لا أعطيكم إلا نصف كلامي،

والنصف الثاني أتركه للفطنة..»

ص: 51. ديوان سبحانك يا بلدي. 1979.

د - يقول المهدي أخريف:

«في الفجر

لَملَمَت القرويَةُ

من بين الأعشاب الجهمة

آخر البقول

حملت إلى السوق

انتظار شيخوختين وطفلاً

وحطت تبيع.. »

ص 46. ديوان باب البحر 1983.

هـ - يقول عبدالرفيع جواهري:

«يشرب مسعود قهوته ويدخّن

يشرب كأس كآبته ويدخّن

مرّ طعم القهوة

مرّ طعم الأيام

وطن مرّ.. »

ص 99. ديوان شيء كالظل 1994.

إنها جملة مقاطع تذكّر رأساً بالكتابة السينارية التي تستدعي تفصيل اللقطات والمشاهد رغم النفس «الأدبي» الذي يغلب عليها. وهي نفس السمات التي يمكن أن نعثر عليها متفرقة بشكل شذري في نصوص أخرى لشعراء مغاربة آخرين غير الذين أشرت إليهم والذين توحّد بينهم عدة مقومات في مقدمتها ذلك التّجايُل الذي يجعلهم يتعاملون مع السرد

بطريقة تقطيعية تشبه «لغة» السينما أو الكتابة السينمائية. وهذا ما نجده في شعر محمد الأشعري بغزارة من خلال مختلف دواوينه، خاصة ديوانه **سيرة المطر** (1988. ص 78)، ونسوق للتمثيل على ذلك قوله في نص بنفس اسم الديوان:

«كان الصباح طرباً

وحفيف الصّنوبر مستيقظاً

والدّيوك النشيطة تستقبل المطر المتردّد

مُفعمة بالأهازيج.

في الفناء المكسّر بالفرن والخُوخَة اليابسة

كنت مرتعشاً أتودّد للأمّ

حتى تؤجّلَ يقظة هذا الصباح

بينما انصرفت لفطائرها عابسة..» (ص 15).

ويقول في نص قطار الثامنة:

«ينفلت المقهى من كسل الصبح

ويستلقي بين الشارع وضجيج المارة

مفتوحاً لتحايا عابرة

وبقايا ضحك من ليلة أمس

السّاعة في وجه المبنى الحجري

متوقفة عند حدود العاشرة

والشرطي المتثائب يبدأ حصّته بصفير مرتبك

ويغازل امرأة تتزيّن في مرآة سيارتها» (ص 55)

ونجد لدى شعراء التسعينات عدة نماذج شعرية تذكّر بهذا المنحى على مستوى الكتابة الشعرية التي تراهن على الكتابة السينارية من خلال التقطيع الذي يشبه إلى حد بعيد التقطيع التقني (Le découpage tech-nique) الذي تستند إليه كتابة السيناريو، وهذا ما تُعبّر عنه تجربة شعراء أمثال: عبدالدين حمروش، عزيز أزغاي، جلال الحكماوي، حسن الوزاني على غرار شعراء سبقهوم مثل حسن نجمي ومحمد بوجبيري، دون أن ننسى شاعرات مغربيات معاصرات من جيل التسعينات أيضاً كثريا ماجدولين والزهرة المنصوري وغيرهن، ولعلنا سنجد في أحدث إنجاز شعري للشاعرة عائشة البصري ما يؤكد مجمل ما ذهبنا إليه كما يعبر عن ذلك ديوانها البكْر مساءات (م. دار الثقافة. الدار البيضاء 2001، 111 صفحة)، إما بشكل مقطعي أو شذري، ونستدل على ذلك بمقطع نموذجي من نص ظل (ص 52 – ص 56) حيث تكتب الشاعرة قائلة:

«على الرّصيف

الآخر

امرأة وحيدة

تقف

يثقل الندى جفنيْها

تعزف الريح

بشالها الكحْلي

تلوك بالانتظار

ليلها..» (ص 54).

إنها ظاهرة فنية جمالية وإبداعية تتجاوز حدود التناص أو التفاعل

النصي بالمعنى الحرفي إلى معانقة التجريب وانفتاحات الكتابة الشعرية على كل أرباض اللغات والكتابات والخطابات بشتى أصنافها وسجلاتها، ومنها اللغة والخطاب السينمائيان اللذان يعدّان من أقوى هذه اللغات والخطابات وأقدرها على التكثيف والإيحاء والترميز، خاصة عندما نقرن ذلك، مقصدياً، باستراتيجية «التشخيص»، علماً بأن ما يسعى إليه الشعر المغربي المعاصر، وهو يستثمر الكتابة السينمائية، على غرار استثمار الكتابة القصصية والروائية لذلك، من خلال تجارب محمد برادة، أحمد التوفيق، بنسالم حميش، يوسف فاضل، محمد عز الدين التازي، محمد الهرّادي، الميلودي الحمدوشي، كمال الخمليشي، يرتبط بأفق الحداثة النصية بقدر انفتاحه على السيرذاتي والذاتي واليومي والعابر والبصري، مما يوفر للمتلقي - القارئ إمكان التفاعل مع لغة النص مستقلة، ربما، عن موضوعيته المركزية أو موضوعاته الصغرى التابعة لها، وهذا مجال آخر للتحليل والمقايسة.

6. لن أختم هذا التحليل النظري العام دون أن أعرج على إشكال آخر يعكس سمات التفاعل بين السينما والشعر من خلال وقائع رمزية في تاريخ السينما كما تؤكد ذلك أفلام أنجزت انطلاقاً من سير حَيَوات بعض الشعراء أمثال رامْبو وفدلين، أو شعراء كتبوا السيناريو مثل لويس أراغون وجاك برْيفير، إلى جانب شعراء مارسوا الإخراج السينمائي مثل إ. إيفتوشينكو في روسيا وع. لقطع وح. المفتي. لكن أبرز تجربة معاصرة نشير إليها هي فيلم **ساعي البريد** (1997) للمخرج ردفورد الذي أنجز انطلاقاً من سيرة وحياة الشاعر بايلو نيرودا التي كتبها روائياً أنطونيو سكارميتا. وبالنسبة إلى المغرب قد نشير، إجمالاً، إلى بعض الأفلام التي تتوفر على بعض سمات الشعرية كفيلم **الشركسي** (1975) لمؤمن الميحي وفيلم **جرحة في الحائط** (1976) للجيلالي فرحاتي وفيلم **الحال** (1981) لأحمد المعنوني وفيلم **عابر سبيل** (1981) لمحمد عبدالرحمن التازي، على

أن أبرز تجربة تتحقق فيها شعرية الفضاءات والشخصيات هي فيلم **حلاق درب الفقراء** (1982) للمرحوم محمد الركاب من حيث المراهنة على توظيف الصّوت واللّون والمؤثرات لتحقيق نوع من الشعرية التي تمتزج فيها واقعية السينما الإيطالية مع الواقعية السحرية التي بشرت بها رواية أمريكا اللاتينية وتحققت في فيلم الجنوب (1983) لفيرناندو صولانا. بهذا تكون السينما قريبة من الشعر، لكنها تخلق شعريتها الخاصة، مما يؤكد أن العديد من الأفلام التي عبرت التاريخ الثقافي الطويل للإنسانية تتخذ صفة قصائد بصرية يمكن مشاهدتها وقراءتها وكأنها قصائد تمتلك إيقاعها من خلال قصتها وأحداثها وبنائها: نعم، إن بين السينما والشعر علاقة، كالتي بين الشعر وغيره من الفنون الأخري، لكنها سرعان ما تختفي عندما يتحول إلى سمفونية تشاهد كما تسمع، وعندما نتحدث عن الإيقاع هنا أو هناك نتحدث عن شحنة الموسيقية (La musicalité) التي تلغي الحدود الآمنة بين السينما والشعر، وبين السينما وكل الإبداع، أليست السينما، بعد المسرح، هي الشعر نفسه، وكل فيلم قصيدته؟

* * *

ثنائية الواقع..
وانكسار الحلم

شفيع السيد

في رواية «روح محبات» التي كتبها الكاتب القصصي فؤاد قنديل، وصدرت عام 1996 وفي بعض أعمال روائية أخرى سبقتها، عمد إلى توظيف «الفانتازيا» fantasy فأوغل في مفارقة الواقع، والانطلاق في آفاق الخيال. قد يموّه على القارئ، ويراوغه مستخدماً مفردات الواقع المعيش، حتى ليظن أنه بإزاء عمل يتكئ على الواقع ويحاكيه، إلا أن هذا الانطباع ما يلبث أن يتبدد ويتلاشى، حيث تظهر «الفانتازيا» مرة أخرى.

اختلف أسلوب الأداء الفني هذه المرة، في أحدث رواياته «حكمة العائلة المجنونة» التي صدرت عن دار الهلال في سبتمبر من العام الماضي (2000م) فالرواية كاملة تصدر عن رؤية واقعية نقدية، ترصد الكثير من سلبيات المجتمع المصري المعاصر ومثالبه، وإن تخلت عن الآلية التقليدية للواقعية الممثلة في الاستفاضة في الوصف، وسرد التفصيلات، ومتابعة الجزئيات، فقد عدل الكاتب عن ذلك كله إلى أسوب يخلو من المقدمات، ويتسم باكتناز العبارة، وقصر الجمل والتراكيب، تطوى فيه التفاصيل طياً، حتى لتتقارب الأحدث المتباعدة تقارباً شديداً، يبلغ حد التجاوز أو التماس، ويختفي ما بينها من فواصل الزمان والمكان.

في محاولة «يحيى صقر»، مثلاً، الاقتراب من «نرجس البارودي»، أرسل إليها، في بادئ الأمر رسالة، ثم أتبعها برسالة أخرى، أيقظت كل منهما عواطفها الأنثوية، وحركت أشواقاً كانت خامدة لديها، في الوقت الذي كانت تترقب، في غاية الشوق، رسالة من شقيقها «سراج» الذي سافر إلى أوروبا منذ عدة سنوات، وانقطعت رسائله إليها في العامين الأخيرين.

«بعد أسبوع وصلتها الرسالة الثالثة التي كانت تنتظرها بلهفة، ودت لو شاهدت «على سمك» ساعي البريد، وهو يضعها في الصندوق، ولما رأته في إحدى المرات ماشياً سألته، كما كانت تسأل منذ مدة، ثم توقفت بعد أن ملت برود أخيها:

- في رسائل.

- لا.. يا هانم.

- لو جاءت رسائل.. أفضّل أن تنادي، ولا تضعها في الصندوق.

- نرجس هانم.

أظنني شغلتك كثيراً برسائلي.. لذلك فكرت أن أتوقف حتى لا تتصاعد مشاعري إلى درجة عالية يصعب عليّ بعدها أن أواصل عملي وحياتي، وحتى لا تنشأ صداقة بيننا، وهي صداقة لا تقوم على أساس؛ لأنك بنت باشا، وأنا موظف بسيط، أعزب، وفي مقتبل حياتي العملية، وأسرتي فقيرة.. ولا أملك من حطام الدنيا إلا عقل وقلب (كذا!)، ومن حقي أن أحس وأنفعل بالجمال، ولكن عقلي يقول الآن.. كفى.. نظرت نظرة، وشُفت الجمال، وحبيت صاحبته.. خلاص. لذلك أقول لك: سلام.

يحيى» (ص 44-45)

هكذا وضع الكاتب، أمام عيني القارئ فجأة، نص الرسالة التي نوه بها في مستهل الفقرة، بلا أي مقدمة تتضمن تصويراً للحركة الحسية التي تناولت بها «نرجس» الرسالة، أو وصفاً لما قد أثارته في نفسها من أحاسيس ومشاعر. اختفت كل هذه التفصيلات، وجاءت الرسالة نفسها بلغة مقتضبة، نافذة التأثير، مسددة التوجيه نحو الهدف.

وكانت هذه الرسالة خاتمة الرسائل التي فتح بها «يحيى صقر» الطريق إلى قلب «نرجس البارودي»، ومدخله الذي دلف منه إلى الارتباط

بها - والزواج منها فيما بعد - على الرغم من اختلال التكافؤ بينهما. فهو ليس إلا سائق أتوبيس إحدى المدارس الخاصة (مدرسة النديم)، ولا ينتمي إلى أسرة عريقة مثلها. أما هي فهي سليلة الحسب والنسب، ابنة حشمت باشا البارودي، وهي تقيم في الفيللا التي تركها لها ولإخوتها بمصر القديمة، كما ترك لهم ميراثاً من العقارات بحي مصر القديمة وشبرا، وأراضي زراعية كثيرة، بكفر الشيخ والهرم، على طريق مصر إسكندرية الصحراوي.

إلا أنه في مقابل هذا الوضع الاجتماعي المتميز لنرجس، كانت هناك عوامل أخرى تضعفه، وتقلل من شأنه؛ فهي تكبر يحيى بعامين، وقد شارفت الأربعين ولم تتزوج، ثم هي تقيم بمفردها في الفيللا، ولا يؤنس وحدتها أحد بعد زواج شقيقتيها، وسفر أخيها الوحيد «سراج» إلى أوروبا. جاءت رسائل يحيى إذن إليها، في وقتها المناسب تماماً، واستقبلتها هي بحصافة، وبعد نظر؛ فلم تدع الفرصة تفلت من بين يديها، وبدا لها يحيى، أو أقنعت هي نفسها - حين جاء يطلب يدها - بأنه قد استوفى ما تطلبه المرأة في شريك حياتها، من رقة المعاملة، والثقة بالنفس، والكرم، والتصرف معها باحترام وصبر، ولا يهم بعد ذلك مقدار ما يمتلك من مال، أو ما حصله من تعليم وشهادات.

لم تظهر شخصية «يحيى» من قبل، ولم يكن لها حضور مباشر في السياق خلال الفصول الستة الأولى من الرواية، ولكن اسمه تردد فيها غير مرة، وقفزت صورته إلى مخيلة «هنية الفار»، الفتاة العانس التي يهفو قلبها إلى الزواج، وقد استحضرت في ذاكرتها تقدمه إلى خطبتها، ورفض أخيها «نبيل» له، لعدم استطاعته المادية، وخروجه من البيت في إثر ذلك بلا عودة، وكانت تود لو عاد وكرر الطلب، ودبرت هي أمر مساعدته.

ولم يكن رفض زواج يحيى من «هنية»، أول رفض صادفه في مسألة زواجه، فقد رفضته اثنتان قبلها، ودفعه ذلك إلى التفكير في الموضوع، وانتهى إلى أن المال هو العقبة الكؤود. «وليس بإمكانه أن يجد من تقبله إلا إذا كان لديه المال الكافي، في حين يعيش على الكفاف، وليس لديه من مصادر المال شيء.. لا عائلة ولا ميراث.. لا تعليم ولا مشروعات.. بل هو لا يعرف حتى التجارة في الممنوعات، ولا يعرف كيف يسرق أو يحتال».

وبالبحث والتحري، والاختلاط بمن هم أكبر منه سناً، وأقدم وجوداً في الحي، عرف بموضوع «نرجس البارودي»؛ ومن ثم اتجه تفكيره إليها، على نحو ما قدمناه؛ فليس اتصاله بها، مع معرفة ظروفها التي أسلفنا الإشارة إليها، استجابة لداعي الحب حقيقة، كما ادّعى في رسالته إليها؛ وإنما هو عمل نفعي في المقام الأول، استهدف به تعويض عجزه المادي، وإشباع تطلعه إلى أن يكون من ذوي الحيثية والوجاهة في المجتمع، ولاسيما أن ظروف نشأته الأولى غذت لديه هذا الإحساس؛ فقد عاش سنوات طفولته مع زوجة أب كثيراً ما أهملته، حتى تعثر في دراسته، ورسب في الابتدائية، ولم يجاوزها، وكثيراً ما كان يهرب من بيت أبيه إلى بيت خاله وزوجته الطيبة التي تحسن معاملته، أو إلى بيت أخته المطلقة، التي مالبثت أن تزوجت وسافرت مع زوجها إلى مدينة الطور، وحين شب عن الطوق رأى إخوته غير الأشقاء، وقد أتموا تعليمهم الجامعي، وحصلوا على شهادات عليا، وشغلوا وظائف مرموقة، وكلما حاول التقرب منهم تهربوا، وتعللوا بأعذار مختلفة، وكأنهم جميعاً متفقون على التبرؤ منه. وأشد ما آلمه وأبكاه وفجر إحساسه بالمهانة، أن ساقت الأقدار إليه ذات يوم، واحداً منهم يعمل بالمحاماة، استوقف سيارته الأجرة التي كان قد اشتراها بالتقسيط بمساعدة نرجس، بعد زواجه منها، وآثر أن

يعمل عليها بدلاً من قيادة أتوبيس مدرسة النديم الخاصة. كان المحامي يرتدي حلة أنيقة، ويحمل في يده حقيبة فاخرة، ولم يتنبه، وهو يجلس على الكرسي الخلفي للسيارة، أن الذي يجلس أمام عجلة القيادة أخوه، على الرغم من محاولة يحيى إثارة انتباهه إليه، فلم يجد بداً في النهاية من أن يعرفه بنفسه، لكن الآخر لم يبد اهتماماً به، أو حرصاً على معرفة أخباره وأحواله، وسرعان ما ترجل من السيارة، عندما بلغت به مبنى محكمة شمال القاهرة، التي كان يقصدها، وصعد الدرج المؤدي إلى داخلها، دون أن يلوي على شيء.

تفاعلت هذه الظروف الاجتماعية الخاصة مع مناخ الفساد الذي استشرى في البلاد في السنوات الأخيرة، فعملت كلها على دفع يحيى إلى الطريق الذي ارتاده كثيرون، وكونوا طبقة طفيلية أثرت ثراءً فاحشاً من مشروعات غير إنتاجية، لا تضخ دماً حقيقياً في شرايين الاقتصاد الوطني، بما يعود بالخير على الفئة المطحونة من الشعب، وهي أغلبيته الكبيرة، وكانت خطوته الأولى في هذا الطريق تجارته في قطع غير السيارات الجديدة والمستعملة، حيث اختلط فيها الحلال بالحرام، ثم كانت عبارة «شبراوي الديب» التي طرقت سمعه ذات ليلة في السهرة المعتادة، التي تجمعه مع أصدقائه في دكان «موافي العجلاتي» عبارة لها رنينها الخاص في أذنه:

«صحفي شريف نشر إحصائية لمن يعمل بالتجارة، من أعضاء مجلس الشعب، وجدهم 80٪ ما بين فراخ، وحديد، وعملة، وأدوية، وفياجرا، ومجوهرات، وأخشاب، وكافيار، وخنازير، وعجول، وسيارات، ومحمول، وزهور، وخردة، وعقارات، وأراضي.

علّق قرني (أحد رفاق السهرة): لأن دخول مجلس الشعب يكفي له أن يفك الخط قاوم المعلومة قدر استطاعته، وهو موقن تماماً أن قائلها كان

يحلم، أو لم يكن غطاؤه كافياً أثناء النوم، أقسم الشبراوي بأيمانات المسلمين أنها معلومة صحيحة 100٪، واسأل عنها وتأكد». (ص 66).

وعبارة شبراوي الديب، على بساطتها الظاهرة، تؤدي وظيفة فنية مركبة، تنم عن حرفية الكاتب المتقنة؛ فهي في ذاتها تتسق مع طبيعة «شبراوي» التي تنزع إلى تزويد رفاق السهرة كل ليلة بالأنباء الجديدة حتى إنهم أطلقوا عليه لقب «وكالة أنباء متنقلة»؛ وهي على مستوى آخر جاءت مثل الشرارة الوامضة التي فتحت أمام يحيى أفقاً جديداً لم يخطر له على بال، وألقت بين يديه بالمفتاح السحري لما يطمح إليه من ثراء؛ وهي من منظور ثالث وأخير - ولعله أهمها جميعاً - تنطوي على غمزة موجعة للنظام الحاكم الذي يسمح بالجمع بين عضوية مجلس الشعب، وممارسة العمل التجارية، أو يتغاضى عنه، مع ما في ذلك من تعارض مع أصول العمل النيابي وتقاليده الصحيحة، والتزاماته الواجبة. إلا أن النظر إلى عضوية مجلس الشعب، باعتبارها وسيلة إلى التربح كان قد شاع، وأصبح من الأمور المسلّم بها، وما أكثر ما سمع يحيى ممن يركبون معه سيارته الأجرة أن عضوية مجلس الشعب أفضل استثمار لرأس المال، وأسرع وسيلة «إلى الإثراء»، وأحياناً تجرى المقارنة بين هذه العضوية، وأنشطة أخرى من عالم المال والتجارة، مثل الاستيراد والتصدير، وتجارة العملة، وشركات توظيف الأموال، وأعمال السياحة، والمقاولات.

من هنا أجمع يحيى أمره على خوض انتخابات مجلس الشعب، التي كانت على الأبواب، وأعدّ نفسه لذلك بإقامة بعض المشروعات الخيرية في الحي، من أمواله التي تضخمت نتيجة اشتغاله بالتجارة في قطع غيار السيارات الجديدة والمستعملة. وعزّز ذلك بالانتماء إلى الحزب الوطني، فهو - كما ذكر له مستشاروه - «حزب الحكومة الدائم، وحزب الرئيس الدائم، والحزب المستولي على كل شيء، وأعضاؤه هم أصحاب

الحق في التفاهم مع الشركة، وكلامهم على العين والرأس، وطلباتهم أوامر». (ص 69).

ولا غرابة إذن أن يفوز في الانتخابات فوزاً ساحقاً، بعد أن وطّد علاقته برجل الحكومة الأول، «كمال الدهبي»، وحمل إليه الهدايا عدة مرات، فلما ظهرت النتيجة لم ينس أن يذهب إليه في مساء ذلك اليوم «محملاً بما خف وزنه، وغلا ثمنه.. انحنى وشكر، وكان مستعداً لتقبيل الأيادي والأقدام. قال الكبير باعتداد:

- أنت تستحق كل خير يا صقر.. ولنا في الرجال نظرة.. شد حيلك.. البوابة الكبيرة فتحت لك..». (ص 91).

والمفارقة، التي صنعها الكاتب هنا بإحكام، مفارقة مثيرة للسخرية والمرارة والإحباط معاً؛ فقد سقط في الانتخابات سقوطاً مدوياً عضو المجلس السابق عن الدائرة، أستاذ الاقتصاد اللامع الدكتور شاهر، الرجل المعتد بنفسه الذي كان يهز الحكومة باستجواباته القوية ودراساته الدقيقة، ومقالاته المستفزة بالصحف، وحل محله شخص تافه لا فكر له، وليس له أدنى اهتمام بالقضايا العامة، وغدا بين عشية وضحاها يخالط الوزراء، وكبار المسؤولين، يتحدث إليهم، ويتحدثون إليه، ويظهر معهم على شاشات التليفزيون، وإن كان يعجز في كثير من الأحيان عن متابعة ما يقال؛ وأحياناً أخرى لا يستطيع تصور القضايا المثارة، فضلاً عن قدرته على مناقشتها؛ لذا كان صادقاً مع نفسه، حين كاشفها ذات يوم، في حديث بوح صامت، استهله بعبارة دارجة تجري على ألسنة العامة، تعبيراً عن إحساس بالورطة التي تلم بأحدهم في أمر من الأمور:

كانت «شورة غبرا».. الكلام واضح.. وهو كلام عربي بلا شك، لكنه غير مفهوم، ولا أقدر على الإمساك بالمشكلة، في حين أرى البعض يتحدث عنها كأن أحداً قتل والده. غاضب وثائر، ولا يسمح.. لا يقر..

و.. ينهض آخر ليعترض، ويوضح لزميله أموراً فيفهم الزملاء جميعاً.. إلا أنا، لم أكن أحسب أن المناقشة ستكون هكذا.. على أية حال.. لنا أهدافنا، وسوف نسعى للحصول عليها، ومادام الكلام صعباً فالأمر لله.. أنا نفسي لم أتأخر، لكن أظن أن تعلم لغة الماو ماو أسهل». (ص 193).

أكان «كمال الدهبي» - رجل الحكومة الأول - يقرأ سلفاً أفكار «يحيى صقر»، ويعلم ما يدور بخلده، هو وأمثاله عندما قال له، وهو يهنئه بعضوية المجلس: «البوابة الكبيرة فتحت لك»؟ أم كان يغريه بالتربح والكسب الحرام، ويحرضه عليه؟ لا تختلف النتيجة، فقد سلك يحيى طريقه إلى دنيا رجال المال والأعمال، ومضى يلتهم من المشروعات ما يدر عليه أرباحاً طائلة، وبخاصة في مجال الأراضي الزراعية القابلة للإسكان، فما أن يسمع وهو في المجلس، أن مساحات زراعية على أطراف المدن على وشك أن يصدر قرار بضمها إلى كردون المدينة، أي مدينة، حتى يندفع لشراء عشرات الأفدنة الزراعية، ولو اقترض ثمنها.

وامتدت عيناه إلى الشواطئ الشرقية والشمالية، فاستطاع أن يضع يده على آلاف الأمتار لإقامة أربع قرى سياحية، واضطر للاقتراض، بدون ضمانات، أكثر من ثلاثمائة مليون جنيه من أربعة بنوك، متخذاً من الرشوة المقنعة بأسلوب الهدايا وتنظيم السهرات، سبيلاً إلى ذلك.

ثم كان المشروع الاستثماري الضخم الذي اتفق على إقامته من مستثمرة أمريكية شابة تدعى «جين ديكنسون» توفى عنها زوجها، تحت اسم «مدينة النور» ويتضمن منشآت سياحية وترفيهية عالمية، ومرافق خدمية على مستوى عال. تحف بها الأشجار والنافورات، والبحيرات الصناعية، مشروع متكامل يغطي مساحة ضخمة من أراضي حي مصر القديمة، ويتكلف نحو مليار جنيه.

والمشروع يستلزم تهجير الآلاف من أبناء الحي من مساكنهم

ومحلاتهم إلى مناطق أخرى بديلة، تعهد يحيى بإقامتها لهم، واستخدم كل وسائل الترغيب والترهيب لحملهم على النزوح عن مساكنهم.

والكاتب يخرج هنا بالسياق الروائي عن تقاليد الواقعية النقدية التي تكتفي برصد سلبيات الواقع، ليعطي الأمل في قهر الفساد وهزيمته، بدءاً من رفض بعض الأهالي الاستسلام لرغبة يحيى ومشروعه الاستثماري، وإصرارهم على البقاء في المكان، الذي ارتبطوا به تاريخياً وشعورياً، وما تلا ذلك من فضح طبيعة العلاقة بينه وبين شريكته الأمريكية، وأنها يهودية تزوجها سراً. وتقديم شكاوى بهذا الشأن إلى رئيس مجلس الشعب وبعض مستشاريه، وأخيراً ما أسفرت عنه تحقيقات النيابة من اتجاره في قطع غيار السيارات المرسيدس التي شاعت سرقتها في محافظة الجيزة خلال ثلاثة أعوام مضت، وتم رفع الحصانة عنه، وتقديمه إلى المحاكمة.

على أن يحيى لم يعدم سبيلاً إلى محاولة الإفلات من جرائمه، حتى ساحة العدالة حاول العبث بها والنفاذ إليها بسطوة المال وإغرائه، وفي الوقت نفسه حاول الظهور بمظهر الشرف، والبراءة، وسلامة موقفه، فضرب صفحاً عن كل ما تورط فيه، وما هو مدان فيه حقاً. تناسى كل ذلك، وأخذ يرسل رسائل إلى كبار المسؤولين يحدثهم فيها عن مشروعاته، وسعادته ببلد الأمن والأمان، وسيادة القانون، ومناخ العدالة. ولم يكتف برفع هذه الشعارات البراقة، والمزايدة. بل أضاف إليه ارتداء مسرح التدين، فانطلق يؤدي مناسك الحج، ويدعو الله أن ينصره، ويتعهد إذا خرج منها على خير، أن ينفق الكثير من ماله على المحتاجين والأيتام.

في مثل هذا الجو، بما يشيع فيه من اختلال في القيم والمعايير، واختلاط في الأوراق، لا يستبين معها الحق من الباطل، والصحيح من

الزائف - يجد الفن الهابط ملاذه ومأواه، ويبرز شاب منكر الصوت مثل «جمعة الفار» ليصبح مطرباً يحظى بالشهرة بين الجماهير. ولم تكن النشأة الأولى لجمعة لترهص بهذه النجومية في عالم الطرب والغناء، لكن فساد الأذواق منح الفرصة لمن لا يستحقها، واستساغ ما ليس مستساغاً، ولا مقبولاً بمنطق الفن الصحيح. لقد بدأ الشاب حياته «صبي ميكانيكي» يتلقى الصفعات على قفاه، ولما كبر قليلاً توقفت الصفعات، وحلت محلها أقذع الشتائم وأقبح السباب الذي لا يرحم أماً أو أباً. لكنه منذ صغره كان لايفتأ يدندن في البيت، وخارجه، على الرغم من قبح صوته وبشاعته، ثم شجعه أصدقاؤه الذين كانوا يلتقون معه كل ليلة، في السهرة المشار إليها من قبل، في دكان «موافي العجلاتي» بإطراء صوته والثناء عليه، حتى صدق نفسه، ومضى في طريق ادعاء الفن، ومالبث أن تعاقد مع بعض الشركات لتسجيل أغانيه على شرائط كاسيت لكن تجربة الملحن الذي ذهب إليه جمعة بخمس أغان ليلحنها له تجربة قاسية لقبح صوته ونشازه، حتى لقد أقسم «أنه أوشك في عدة مرات وهو يدربه على اللحن، أن يكسر العود، وأقسم أنه قرر من أجل جمعة أن يهجر هذا المجال تماماً. واكتفى بأن كان يدعو عشرات المرات بخراب بيت الذي علمه الموسيقى». (ص 131).

ومع ذلك كانت المفاجأة في انتشار شريط أغنياته، ونفاده من السوق في فترة وجيزة، لقوة الحملة الإعلانية عنه في التليفزيون، ودرًّ عليه هذا الشريط ربحاً وفيراً، فانتقل من سكن الأسرة المتواضع في حارة «شق الثعبان» إلى شقة فاخرة على كورنيش النيل، وأسلمه المال الكثير الذي تدفق بين يديه إلى حياة السهر والشراب حتى لقي مصرعه.

وإذا كان يحيى صقر، وجمعة الفار كلاهما نبت مناخ الفساد والزيف الذي ساد المجتمع فإن نبيل الفار، وأضرابه من الشباب الذين

تخرجوا من الجامعة، ضحية البطالة التي خيمت علي البلاد ، وأوصدت أبواب الأمل في وجوههم.

لقد ظل هؤلاء الشباب يرقبون العمل والوظيفة بعد التخرج ويحلمون بالراتب الشهري الذي يلبي بهم أبسط مطالب العيش، من مأكل ومشرب، ومسكن، وحياة زوجية، لكن كل ذلك بدا سراباً يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً.

نبيل ينتظر بعد تخرجه في كلية التجارة خطاب التعيين، على أحرّ من الجمر، ولا يني يتردد كل يوم على مكتب القوى العاملة، والموظف المختص يطمعه في تسلم الخطاب في اليوم التالي، ويأتي اليوم التالي ليرجئه الموظف إلى اليوم الذي يليه، وفي كل مرة يعيش نبيل في حلم وردي من أحلام اليقظة، يتخيل فيه ما سوف يفعله بأول راتب يقبضه في يده، وإذا الموظف يطفئ أمله، ويبدد حلمه، ويرجئه إلى الغد التالي، وهكذا دواليك. دورة لا تتوقف، ولا يبدو لها نهاية! حتى إذا ما استبد به اليأس، واشتد به الحنق، صمم على فعل شيء يشفي به غليل نفسه التي فاض بها الكيل. والكاتب يقدم هذا الموقف في صورة مضحكة لكنها لاذعة، وغنية بالدلالة:

«الحجرة الكبيرة مملوءة بالموظفين، والمكاتب المتراصّة والمتلاحمة، بعضهم نائم، وبعضهم يحل الكلمات المتقاطعة، وبعضهم يشرب الشاي ويدخن السجائر، بعضهم يعمل، وبعضهم يثرثر حول كرة القدم، ومهازل الفرق المصرية، ومفارقاتها العجيبة، وعبادة اللاعبين برغم الخيبات الثقيلة.

كان الموظف المختص نائماً، ورأسه محطوطة بين ساعديه، وشعر إبطيه يظهر من تفكك خياطة القميص، جاء الساعي، ووضع على المكتب كوب شاي.

- الشاي يا أستاذ شحات.

أخذ نبيل ينادي الأستاذ شحات، ثم تجرأ وهز ساعده عدة مرات، قال الموظف المجاور له:

- خلاص يا افندي، تعال غداً أو بعد غد.

ثار نبيل فجأة:

- أي غد يا أستاذ أنا أحضر على يدك منذ شهور، وكل مرة يقول تعال في الغد.

- كان عنده ظروف قاسية أمس، ويُشكر لأنه لم يفكر في الغياب.

- كلنا عندنا ظروف، ولازم «يفوق» ويسلمني الخطاب.

عاد نبيل يهز الموظف الذي كان ينام نومة الموت، هزه بقوة، ولما لم يجد أي استجابة تدل على أن الرجل حي - رفع كوب الشاي، وصبه على رأسه. انتفض الموظف هلعاً وصرخ.. اندفع نبيل يجري.. واصل الموظف صراخه، وأخذ يتقافز، تنبه كل الموظفين، أسرعوا وراء نبيل، هبط الدرج، الموظفون يتزايدون ويتبعونه، ويزعقون:

- الحق يا عمر، امسك.. امسك حرامي، امسك يا حسين.

لم يستطع أحد أن يمسكه، وخرج جميع موظفي الوزارة يركضون في الشارع، منهم من لا يعرف لماذا يجري الآخرون.. جرى نبيل بكل قوته، والموظفون وراءه إلى أن قفز في أتوبيس كان يشرع في الانطلاق من المحطة. وسرعان ما حمله بعيداً، واكتشف أنه خالي الجيوب، فغادر الأتوبيس في أول محطة توقف فيها. أخذ يمشي في شوارع لا يعرفها.. يمشي ويمشي بحماس، كان يعرف هدفه، حتى أحس بالعرق يتسلل خيوطاً من خلايا لحمه، ويتمشى بارداً على بدنه. توقف فجأة، وتنفس بعمق، ثم قرر أن يجلس على حافة الرصيف.. شعر ببرودة الحجر، وبرودة

النهار، وبرودة الناس، وبرودة الجدران والملامح والأرض والسموات». (ص 16-17).

الصورة، كما قلت من قبل، غنية بالدلالة، فإلى جانب تعبيرها المباشر عن انفجار الغضب في نفس نبيل، تشي بدلالة أخرى تصب في مجرى سلبيات الواقع الاجتماعي، وهي حالة الكسل والبلادة التي يعاني منها الجهاز الإداري للدولة، وتعد آفة تعرقل أداءه للعمل، كما تشف عن دلالة ثالثة لا تنفصل عن السابقة، هي تضخم ذلك الجهاز، واكتظاظ وحداته الإدارية بأعداد من الموظفين، يزيدون عن حاجة العمل الحقيقي، على نحو يؤدي إلى تبديد طاقتهم ووقتهم، فيما لا يجدي ولا يفيد.

ولقد انعكست آثار حالة البطالة على نبيل بصورة أكثر إيلاماً، وإشعاراً له بالقهر والعجز، أمام فتاة أحلامه «رباب»، ابنة جارهم «إمام سرحان»، الذي أحبها وأحبته، وتعاهدا معاً على الزواج بعد التخرج والوظيفة، لكن الأيام تمضي، والأعوام تنصرم، وأمل الزواج يتضاءل، ويتبخر شيئاً فشيئاً.

وازداد الموقف تفاقماً بما ألحقته حالة الركود الاقتصادي بوالد الفتاة من انخفاض كبير في دخله الشهري، نتيجة سياسة الخصخصة التي اتبعتها الدولة في كثير من شركات القطاع العام، ومنها الشركة التي يعمل بها؛ وإزاء ذلك أصبح إتمام عملية زواج ابنته «رباب» من نبيل، أمراً صعباً للغاية، وكان ظهور «سلمان الضب» مدير المدرسة السعودي في ذلك الوقت، وعرضه المغري للزواج من الفتاة، عامل تحول كامل في الموقف بأسره، فقد قبل إمام سرحان العرض، ووافق على زواج «رباب» من ذلك الرجل الذي يكبرها بعشرات من السنين.

وكانت صدمة نبيل العاطفية من جراء سماعه لهذا النبأ، صدمة عنيفة أطارت صوابه، وفجرت لديه كل مشاعر الغضب والثورة ضد أولئك

الآباء الذين يبيعون بناتهم بأبخس الأثمان! وامتدت آثار الصدمة الناجمة أساساً عن سوء الوضع الاقتصادي، إلى رباب نفسها، التي رفضت هذا الزواج أيضاً رفضاً قاطعاً، وتشبثت بارتباطها بنبيل، وبكت كثيراً، وصرخت واستعطفت والديها بكل ما تملك، وهددت بالانتحار إن تم الزواج، لكن ضاعت كل تضرعاتها وتوسلاتها سدى. وجاء رد أمها عليها، حين طلبت منها الانتظار، حتى يتقدم نبيل، معبراً عن لب المشكلة. «سألتها أمها عن جدوى الانتظار.. كيف سيتقدم وهو عاطل؟! وحتى لو اشتغل ماذا سيكسب في عمره كله بالمقارنة بما يكسبه الشيخ سلمان في شهور؟» (ص 71).

وكما كانت الحاجة إلى العمل والمال عائقاً دون زواج «نبيل» من «رباب» كانت نقطة الضعف المؤثرة في قراراته ومواقفه، فاستغلها «حافظ شارودة» - زميل يحيى صقر في العمل سائقاً لأتوبيس آخر لمدرسة النديم الخاصة - للضغط عليه، من أجل الظفر بالزواج من أخته «هنية»، وقد كان نبيل يستعلي عليه، ويراه أدنى من مكانته الاجتماعية، من أن يكون صهراً لهم، وانتهز حافظ فرصة وجود علاقة وثيقة بين شقيقه سلطان شارودة، وصاحب مكتب تأشيرات سفر، وفاجأ نبيل، حين رآه يسير في شارع بديعة، بينما هو يقود أتوبيس المدرسة - وقال له في عبارة صريحة مباشرة.

«- تحب تسافر؟ فيه تأشيرات للسعودية.

فوجئ نبيل، واحتار، إنه بالفعل يريد السفر، يكاد السفر يكون الحل الوحيد لمشكلته، وفي الوقت ذاته لا يرتاح إلى كل من يعرفهم أخوه (يقصد جمعة)، ومع ذلك قال له بنصف تعال، وهو يتأهب للذهاب:

- أفكر.

قال حافظ:

- «ذا فكرت مُرًّ عليّ بالمدرسة بالنهار، وعند موافي العجلاتي بالليل.

لم يكن نبيل محتاجاً للحظة واحدة للتفكير، وكيف يفكر وهو جائع، وأمامه دجاجة ولو مسلوقة، وكيف يفكر أن يرفض حتى لو كانت الدجاجة مجرد عرض». (ص 115).

وكان ردّ فعل نبيل من عرض السفر، في مقابل عرض الزواج اللذين ارتبطا معاً في الواقع ارتباطاً غير معلن - سلسلة من التنازلات التي تنال من قيمة الاعتداد بالنفس، والكرامة الشخصية لشاب مثله يحمل شهادة جامعية، بل إن بعض ما أقدم عليه يتنافى مع مبادئ الخلق والتربية الصحيحة.

في البداية استشعر نبيل قدراً غير قليل من المهانة التي انطوى عليها أسلوب العرض، لكنه ابتلعها، ونزل على رغبة حافظ، وذهب إليه في المدرسة، ولما طلب حافظ يد «هنية» لم يستطع أن يرفض، كما رفضه من قبل، وكما رفض يحيى صقر، حين كان يعمل مثله سائقاً لأتوبيس مدرسة النديم الخاصة. وفي رده على «هنية» التي طلبت رأيه في الموضوع، امتدحه على استحياء، كأنما كان يشعر بالخجل من نفسه، ومن شقيقته. قال وهو «يدخل غرفته مختبئاً: «حافظ، فيما يبدو، ابن حلال».

ثم كان فعله الشائن حين سرق «كردان» أمه الذهب، الذي ورثته عن أمها، ويبلغ وزنه ربع كيلو عيار 24. فقد زلزل هذا الحادث كيان أمه، وأخذت تصرخ وتولول، وتلقي اتهامها تارة على زوجها ياسين، وتارة أخرى على ابنها جمعة. وكم كان مؤسفاً ومخزياً أن جاء نبيل الذي استبعدت إقدامه على هذا العمل الوضيع، واعترف بين يديها بأنه هو الذي سرق الكردان، وأنه لم يكن أمامه حل آخر سوى بيعه، ودفع ثمنه للحصول على تأشيرة السفر، لكن مع الأسف «راحت الفلوس.. وطلعت شركة نصابين».

وفي التفاتة محسوبة بعناية، إلى قضايا الواقع الاجتماعي ومشكلاته، التقط الحس الفني للكاتب قضية من أهم القضايا التي شغلت، ولاتزال، المجتمع المصري، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وهي قضية الحساسية الدينية بين المسلمين والمسيحيين، التي اندلعت أحداثها بين الحين والآخر، ووصل بعضها إلى حب العنف وإراقة الدماء. ومرة أخرى يتخطى فؤاد قنديل تقاليد الواقعية المذهبية التي تركز في الأعم الأغلب، على الوجه القاتم في التجربة الإنسانية. وتعمد إلى الغوص في أوحال المجتمع؛ فلم يصور الجانب السلبي الكريه من تلك المشكلة، وإنما تسامى عليه، وبث رؤيته الفنية الخاصة من خلال علاقة حب متوهجة بين فتى وفتاة، ينتميان إلى كلا عنصري الأمة، هما «علي جودة» و«ماجدة ملاك».

و«علي جودة» شاب تخرج في قسم الفلسفة، والتحق بوظيفة في مكتب دعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء، يتميز بتفتح العقل واستنارته، وحبه للقراءة والاطلاع منذ نعومة أظفاره، وبسبب من هذا الدأب على القراءة نشأت علاقة صداقة ومودة بينه وبين «ملاك» صاحب «مكتبة ملاك» التي تبيع الكتب والمجلات والأدوات المكتبية؛ فقد فتح «ملاك» أبواب مكتبته تلك أمام «علي جودة»، يمكث فيها الساعات الطوال كل يوم، يتنقل من مجلة إلى مجلة، ويطالع ما يروقه من الكتب، حتى توطدت العلاقة بينهما، وغدا «ملاك» يعتمد عليه كثيراً في تصريف شؤونها، وازداد اقتراب كليهما من الآخر، إلى الحد الذي حدا بـ «جودة النمس» - والد علي - أن يتجه إلى «ملاك» ذات يوم، يسأله عن ابنه، فيجيبه بأنه في الصعيد مع أمه - معتقداً أنه يقصد ابنه من صلبه «مجيد» - لكن «جودة» ينبهه إلى أنه يقصد ابنه الآخر «علي»، فتألقت ملامح «ملاك» وانفرجت أساريره، وهو يقول:

- «حقاً إن علي والدي، وما أنجبه من ولد! ربنا يحفظه»، ثم يردف بأنه «ذهب إلى مطبعة الحاج سلامة،، يشتري ورقاً أبيض». (ص 25).

ولهذا الحوار دلالته التي لا تخفى، في القضية الأساسية التي أشرنا إليها؛ إذ يوحي بما بين عنصري الأمة من ائتلاف، بلغ مستوى الاتحاد بينهما. والكاتب يعضد هذا المعنى بلقطة سريعة، أعقبت ذلك الحوار مباشرة، وفيها تناهي إلى سمع ملاك هتاف التلاميذ في المدرسة «تحيا جمهورية مصر العربية» الذي يذوب فيه الانتماء الديني، ويتم الإعلاء من شأن الوطن الذي يضم الجميع تحت مظلته وبين أحضانه، مصداقاً للعبارة الذائعة.. «الدين لله والوطن للجميع»، وكأن التلاميذ «يريدون بهذا النداء أن تزول سحابات الغابر، ويصفو الجو.. تصور ملاك أنهم يحاولون مسح الآذان والقلوب من كل ما فيها، ليبقى فقط هذا الأمل الكبير.. تحيا مصر.. مصر.. مصر». (ص 25).

ولم يكن علي جودة منغلقاً على ذاته، أو منعزلاً عن مشكلات الحي الذي يقيم فيه ومشكلات المجتمع بعامة، وإنما كان صديقاً حميماً لنبيل الفار، يأوي إليه الأخير ليستشيره في الملمات، كما كان مواطناً إيجابياً ملتزماً تصدى لفساد يحيى صقر، ومحاولته هدم قصر الوزير «نور الدين» التاريخي العريق، لاستغلال مكانه في مشروعه الاستثماري «مدينة النور»، الذي سبقت الإشارة إليه، وكان لمقالاته التي نشرها في الصحف في هذا الصدد أثرها الفعال في التصدي للفساد ومحاربته.

والواقع أن آراء علي جودة المنبثة هنا وهناك، في بعض القضايا الفكرية والاجتماعية، تدل على نضج في التفكير وثراء في الخبرة والتجربة، يتجاوز - فيما نرى - عمر شاب في السادسة والعشرين، حتى ليسوغ لنا القول بأنه الشخصية القناع التي تخفَّى وراءها الكاتب، ولا جناح عليه في ذلك، فكمال عبدالجواد في «الثلاثية» يحمل كثيراً من

سمات نجيب محفوظ، وآرائه الفكرية والسياسية، والمعول عليه دائماً مدى قدرة الكاتب على تقمص شخصيته الروائية؛ بحيث تصدر تلك الشخصية في مواقفها وآرائها عن ذاتها الخاصة، وبما ينسجم مع طبيعة تكوينها، ومزاجها، والسياق الذي وضعت فيه.

وكان منشأ علاقة الحب بين «علي جودة» و«ماجدة ملاك» الاتصال المباشر بين الطرفين، من خلال دروس الفلسفة للثانوية العامة، التي رغب ملاك في أن يتولى علي جودة شرحها ومراجعتها لابنته ماجدة، فضمها علي إلى أخته الصغرى «نوال» في مكان واحد، وقام بالمهمة لكلتيهما مجتمعتين.

وفي تلك اللقاءات التي تكررت طوال شهر قبل الامتحان، نما هذا الحب وترعرع في صمت، وزاد إحساس علي جودة به، ودق قلبه له بعنف، عقب آخر لقاء. وظلت جذوة الحب مشتعلة في قلبيهما، وعاشا ردحاً من الزمن يرتشفان رحيق السعادة من كأسه.

وأحسب أن الكاتب في إخلاصه لغايته، المتمثلة في الإيحاء بائتلاف شطري الأمة - وهي غاية نبيلة ولا شك - قد بالغ في إضفاء النزعة الروحانية الشفيفية على هذا الحب، فهو حب مبرأ من شهوات المادة، تخايلنا فيه روح الحب العذري الذي نعرفه عند نفر من شعراء العربية القدامى، فيه يرى كلا الحبيبين نفسه في الآخر، أو شطره الذي يكمله، كما جاء على لسان «علي جودة».. كنت شيئاً موزعاً هنا وهناك.. أمضي في اللامكان.. لم أكن أراني، والآن أرى وجي أمامي بلا مرآة، ودون أن أتطلع إلى صفحة المياه». (ص 120).

ومثل هذا الحب الذي يتسامى على الواقع، وينفصل عنه، يكون أقرب إلى المجرد والمطلق، وأبعد ما يكون عن المشخَّص المحدد في إنسانة بذاتها. إنه حب للمثال الذي لا وجود له على أرض الواقع. وقد يؤيد ذلك

ما نراه من حوار يجري بين الحبيبين في غير ما مكان معلوم على الأرض، وكأن روحيهما يتناجيان في عالم الخيال، وكلاهما يبث صاحبه خواطره وشجونه.

ويخالجني كثير من الشك في أن تبلغ علاقة حب بين فتى مسلم، وفتاة مسيحية، يعي كل منهما حقيقة اختلافهما اختلافاً جذرياً، في العقيدة الدينية، مثل هذه الدرجة من الشفافية والتوحد. أجل. يسود الوئام والتآلف، ويصفو الجو بين الجميع، وتنشأ علاقات عاطفية بين أفراد من الطائفتين، لكن يظل اختلاف العقيدة الدينية حاجزاً دون بلوغ هذا الحب مستوى التوحد والامتزاج الروحاني، على النحو الذي صوره الكاتب.

ومهما يكن فقد نضجت ثقافة علي جودة الواسعة ومحفوظاته الأدبية الغزيرة على لقاءاته الخيالية الحالمة التي تصورها بينه وبين ماجدة، وعلى لقاءاته الأخرى الفعلية، فنراه يستدعي في بعض المواقف، من النصوص الشعرية، العربية والأجنبية، والطرائف الأدبية ما يتجاوب مع الموقف، وينميه وجدانياً وفكرياً. ويستوقفنا في هذا السياق توظيفه لقصر الوزير «نور الدين» أحد وزراء قلاوون، الذي لقي كثيراً من الإهمال، حتى غدا مرتعاً للمتشردين، والحيوانات الضالة من الكلاب والقطط، ومأوى لبنات الليل، والخارجين على القانون، وحفزه ذلك على بحث تاريخه، والوقوف على تصميمه المعماري، وكل مكوناته ومحتوياته. وبعد أن أنجز ذلك البحث، وأحاط بما خفي من أسرار القصر، وضعه في بؤرة علاقته العاطفية بماجدة ملاك التي شغف بها حباً، فجاء وصفه لتاريخ بنائه، ممزوجاً بهذه العلاقة الرومانسية الرقيقة، ومن خلالها، وكأنما أسقط ذاته في قلب هذا التاريخ، وود لو كان هو ذلك الوزير العاشق «نور الدين»، الذي شاد هذا القصر لمن أحبها، فهو يخاطب «ماجدة» التي يراها بعين الخيال، وليست حاضرة في الموقف، قائلاً:

«تصوري يا منيتي ومرادي أن هذا القصر بناه صاحبه الوزير لحبيبته التي هام بها غراماً، وهي امرأة من الشعب.. من حيّنا هذا.. استدعى أعظم الفنانين في عصره، في العمارة والزخرفة، والبناء والطلاء ليقيموا لها وسط منطقتها، وبين أهلها قصراً منيفاً رائعاً على مساحة ألفي متر، قضوا خمس سنوات قبل الانتهاء منه، في عمل دائب، وكان هديته لها لتعيش فيه..

أرأيت يا عذراء الربيع، كيف ألجأه الحب إلى الفن.. عندما أراد أن يعبر لها عن تقديره كان يمكن أن يرمي الذهب تحت قدميها، لكن ذلك تعبير فج، وقد فعل ما يفعل العاشق عندما يتعلم الشعر خصيصاً ليكتبه للحبيبة...

إنني يا فتاتي أجتهد في البحث والاطلاع للعثور على مزيد من المعلومات عن هذا القصر، أسلمها مكتملة لهيئة الآثار، لكي تنقذه من الإهانة والوحشية، وسوف يكون انتصاري في هذه المعركة تحية بسيطة، أعبر بها عن بعض ما يملأ جوانحي من شعور نحوك أيتها الجميلة الغالية. وعذراً لأني لا أستطيع أن أتذكر اسم ذلك الشاعر الذي أحس حالي قبل ألف عام. وقال:

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقى — وللحب ما قد ذاب مني وما بقى

وما أنا ممن يدخل العشق قلبه — ولكن من يبصر جفونك يعشق

(ص 111-112)

على أن بعض النصوص الشعرية التي وردت في هذا السياق جاءت أقرب إلى استعراض ما وعته الذاكرة من وصف حسي تقليدي لجمال المرأة بعامة، منها إلى أن تكون تصويراً نابضاً بحرارة التجربة التي يمر بها علي جودة، وتستنطقه ما حفظ من شعر يتناغم معها، وذلك ما نراه في البيتين

اللذين تذكرهما في لقاء خيالي مع ماجدة، أحس فيه باستغراقه في حبها، وامتلاكها لقلبه، وهما قول الشاعر:

مثل غزال نظرة ولفتة من ذا رآه مقبلاً ولا افتتن

أعذب خلق الله لفظاً وفماً إن لم يكن قد تاه بالحسن فمن؟

(ص 132)

فإذا صرفنا النظر عن ذلك كله يبقى السؤال الأهم: وماذا بعد هذا الحب الذي ارتوى بفيض متدفق من العواطف والمشاعر، وتوثقت فيه العلاقة بين الحبيبين وثوقاً شديداً بات من العسير انفصامه؟ ليس إلا الزواج. ودون ذلك خَرْط القتاد، كما يقول المثل العربي القديم، لهذا كان علي جودة منطقياً مع نفسه حين لاذ بالهرب من سؤال ماجدة له عن الغد، إذ تمثلت إجابته في عبارات عامة غامضة لا تعد بشيء.

«لا تفكري فيه، إنه ملك لله».

- سوف تمر الأيام..

- تمر.. الحب لا يكبر ولا يشيخ.. الحب دائماً طفل وليد، ولا داعي للتفكير في تقييده.. دعيه يجري كالطفل في الحديقة.. حراً بريئاً طاهراً..

- لن يدع المجتمع ذلك الطفل يلهو كما يشاء..

- تسلحي بالإيمان.. الإيمان بالله وبالحب وبالحبيب.

بل إنه لجأ إلى محفوظاته من التراث الأدبي، مستنجداً منها بطُرفة من عذاب العاشقين، واستشهادهم في سبيل الحب تقول:

«مر الأصمعي بجدار كتب عليه أحد الفتيان:

أيا معشر العشاق بالله خبروا إذا حل عشق بالفتى ماذا يصنع

فأجابه الأصمعي على نفس الجدار:

يداري هواه ثم يكتم سره ويصبر في كل الأمور ويخضع

فكتب الفتى:

وكيف يداري والهوى قاتل الفتى وفي كل يوم قلبه يتقطع

فأجابه الأصمعي:

فإن لم يجد صبراً لكتمان سره فليس له عندي سوى الموت ينفع

وفي اليوم التالي مر الأصمعي بالمكان فوجد الفتى ميتاً، وقد كتب:

سمعنا، أطعنا ثم متنا فبلغوا سلامي إلى من كان للوصل يمنع

ضحكت من قلبها، وأشرق وجهها بنور الجمال، وقالت:

- هذا شهيد الحب..

فَرِحْتُ لفرحها، وقلت:

- اللهم هذا حالنا لا يخفى عليك». (ص 169).

ولم يستطع هذا الحب العميق الذي غمر قلبي علي جودة، وماجدة ملاك أن يجتاز حاجز اختلاف العقيدة الدينية بينهما، وارتد دون تتويجه بالزواج خائباً كسيراً، على الرغم من مؤازرته بتفهم كل منهما لعقيدة الآخر، واحترامه لها، وإلمامه ببعض مقدساتها، على نحو ما نرى في حديث علي جودة عن المبادئ التي أرساها السيد المسيح عليه السلام، واستعراضه لتاريخ العائلة المقدسة منذ نزوحها إلى مصر، وتنقلها بين ربوعها شمالاً وجنوباً، إلى أن استقرت في مصر القديمة؛ وما نراه في استظهار ماجدة لبعض قصار السور من القرآن الكريم.

وكان رفض ملاك زواج ابنته من علي جودة، خضوعاً منه لإرادة أقوى من إرادته «فالأهل والكنيسة وأبونا» لا يوافق على الزواج من مسلم، وهم المرجع في هذا الأمر. فلما تدهورت صحة ابنته، وساءت حالها المعنوية لاذ بالكنيسة، ملتمساً من الأب أن ينظر في أمرها، وفي اللحظة التي استشف فيها الموافقة الضمنية على الزواج، كان الأوان قد فات؛ فعلي جودة كان في طريقه إلى المطار مسافراً إلى دولة الإمارات للعمل بها. وحاول ملاك أن يتدارك الأمر، ويصحب ابنته إلى المطار، لكنه قبل أن يتجه إليه «عاد إلى بيته، واصطحب معه ماجدة التي لم تعرف إلى أين يمضي بها أبوها». وهكذا تحطم الحلم الذي راود الحبيبين زمناً، وظل حاجز العقيدة الدينية العنيد قائماً، دون التقائهما لقاءً مشروعاً، تحت سقف واحد.

* * *

النقد الغربي
والنقد العربي

محمد ولد بوعليبة

الفصل الرابع
التأثيرات الماركسية على يمنى العيد.

« 3 »

خلال شباب يمنى العيد عرفت الساحة الأدبية اللبنانية نقادا ماركسيين منهم حسين مروة ومحمد دكروب، وقد كانت الناقدة على خلاف مع الماركسية كما مارسها هؤلاء إذ تميزت عنهم بخروجها عن المنهج الماركسي في شكله الرتيب متجاوزة هذه الرتابة ومهتمة بتحديثه ولكن هذا التحديث لن يظهر بجلاء إلا من خلال كتاباتها التي ظهرت في أخريات السبعينات وبداية الثمانينات وسنقوم في هذا الفصل بإجلاء خصائص تلك المرحلة.

وعلينا في هذه الحالة أن ننتبه إلى تواريخ صدور المقالات التي شكلت كتابها في **القول الشعري**(74) الذي نشر عام 1986 لأن الدراسات التي شكلت هذا الكتاب يعود بعضها إلى الفترة التي اصطلحنا على تسميتها بالمرحلة الماركسية في نقدها، والبعض الآخر قد كتب خلال الفترة التي نسميها بالفترة البنيوية والتي سنقوم بدراستها خلال الفصول اللاحقة.

لقد عرفت يمنى العيد في السبعينات من خلال كتاباتها النقدية. ولقد كانت في هذه الفترة أستاذة في الثانوية وكتبت كتابين على شكل معالجات سسيولوجية وتاريخية: **قاسم أمين وتحرير المرأة وأمين الريحاني رحالة العرب**. وفي سنة 1975 ظهر كتابها الأول **دراسات نقدية** والذي يضم مجموعة دراسات نشر جلها قبل ذلك في مجلة **الطريق**. وفي سنة

1977 ناقشت أطروحة كان عنوانها: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان ما بين الحربين (1900-1945)** في جامعة الصوربون، وقد نشرت مع تحريف بسيط سنتين بعد مناقشتها في كتاب. ويمكن اعتبار الكتابين الأخيرين بمثابة مرحلة أولى في نقدها المتأثر بالماركسية (بالفكر الماركسي). والمرحلة الثانية هي المرحلة التي ستُطبع بتأثيرات شكلية وبنيوية. إذا كان كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان** يعالج في المقدمة أنواعاً أدبية جديدة على الأمة العربية (رواية وأقصوصة) فإنه قد خصص مكانة كبيرة لشعر جبران خليل جبران وإلياس أبو شبكة. وهذا الكتاب هو الوحيد من بين كتبها الذي ينطلق من نظرية متكاملة وليس مجموعة مقالات أو دراسات.

وسوف نعالج في هذا الفصل النقد الماركسي عندها من خلال هذا الكتاب الذي يشمل في نظرنا كل أفكارها في المرحلة الماركسية والذي يشكل كذلك مرحلة التحول من الفترة الأولى إلى المرحلة الثانية.

أ- نظرية الانعكاس.

إن هاجس يمنى العيد كان دوماً جعل الأثر الأدبي على علاقة مع القاعدة المادية والظروف الاجتماعية. فعند مقارنة الدراسة التي أعدتها يمنى العيد على الرومنطقيين بالدراسة التي أعدها لينين LENINE على تولستوى TOLSTOI نجد أنها تستخدم نظرية الانعكاس وتتجاوزها باتجاه الاهتمام من طرفها باللغة من خلال منهج القول.

1 - مقارنة بين دراسة لينين حول تولستوى TOLSTOI ودراسة يمنى العيد حول الرومنطقيين اللبنانيين.

إن النتائج الأولى التي استخلصتها يمنى العيد بعد دراستها للحركة الرومنطقية متوازية في اتجاهها مع النتائج التي استخلصها لنين

LENINE بعد دراسته لتولستوى من خلال المقالات الخمس التي خصه بها خلال السنوات 1908-1911 والتي نتجت عنها نظرية الانعكاس(75).

إن الهدف الذي وضعته يمنى العيد نصب عينيها في المقدمة هو: «الكشف عن حضور الواقع الاجتماعي في الأدب وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي»(76).

إن الأطروحة التي قالت بها هي أن التحولات المهمة التاريخية والاجتماعية، التي عرفها لبنان في نهاية القرن العشرين تلك الفترة التي انتقل خلالها هذا البلد من الاقطاعية إلى الرأسمالية، أعطت ميلاداً لأدب جديد. وهذه الفترة لايمكن فصلها عن التاريخ: لأن كل مرحلة تاريخية تنتج أدباً معيناً. ومن هنا يمكن للكاتب أن يعكس وضعية اجتماعية معينة. وهكذا تكون الرومنطيقية العربية هي الناتج من مرحلة انتقالية عرفها لبنان.

ويمنى العيد تميز ملمحين في الانتاج الرومنطقي: فهي ترى أنهم ينتقدون العلاقات الإقطاعية، ويرفضون المجتمع، ولكنها بعد ذلك تقول إنهم مثاليون وعاجزون عن رؤية أسس هذه المظالم وحقيقة العلاقات الاجتماعية الجديدة التي تأسست مع الرأسمالية اللاحقة.

إن تولستوي في نظر لينين LENINE يترجم يعكس يُعَرِّي ويعبر عن الواقع الاجتماعي للمرحلة التي تمتد ما بين 1861 إلى 1905 والتي تتصف بدخول بقايا العبودية في الحياة الاقتصادية والسياسية، وبالنمو المتزايد للرأسمالية.

ومن هنا نرى أن الوضعيتين التاريخيتين (وضعية لبنان ووضعية روسيا) متشابهتان: في لبنان مجتمع أبوي تقليدي وفي روسيا مجتمع إقطاعي قد غزته الرأسمالية العالمية.

إن لينين يرى أن تولستوى قد ندد بمصير الفلاحين ولكنه قد أظهر

عدم فهم تام للأسباب العميقة للأزمة. عدم فهم نجده أيضاً لدى الرومنطقيين الذين تقوم يمنى العيد بتحليل أدبهم (وذلك هو المستوى الثاني من إنتاجهم). تولستوى ثوري (بنقده اللاذع) وفي نفس الوقت رجعي. والرومنطقيون العرب مثاليون ويلجأون إلى الرب ويؤمنون بالطبيعة الإنسانية التي تسمح لهم حسب يمنى العيد بتبرير الشر يعنى الظلم الاجتماعي، مثلهم في ذلك مثل تولستوى الذي يرى لينين LENINE أنه يتموقع داخل وجهة نظر مجردة للدين والأخلاق. إن لينين يرى أن هذه التناقضات نفسها هي انعكاس إديولوجي وتاريخي للنظام السياسي القديم الذي عاش فيه تولستوى بينما تتهم يمنى الرومنطقيين بعدم الرغبة في أن يكونوا ثوريين. إلا أن يمنى العيد أكثر انتباهاً إلى أشكال الكتب التي تقوم بدراستها من لينين. لينين الذي لايتكلم في النهاية إلا عن المضامين. وحكمه على تولستوى قد عبر عنه عبر نعوت من مثل: «كاتب عبقري وله مقدرة وصراحة خارقة»(77) ولكنه لا يشرح السبب ولا الكيفية التي كان بها «تولستوى واحداً من أكبر الكتاب العالميين». إلا بواسطة رؤيته الثاقبة للتحولات الاجتماعية والتاريخية.

وبدلاً من ذلك فإن يمنى العيد توضح أن الأشكال الأدبية الجديدة هي الناتج من هذه التحولات. وهكذا كان الشعر المنثور «شكلاً جديداً يحاوله الشاعر عله في محاولته يحرر وسيلة تعبيره الملجمة ببحور الخليل وأوزانه»(78).

كما يمكن ليمنى العيد إدخال الشكل في تحليلاتها لأنها تعتبر أن اللغة والتقنية الأدبية هما وسيلتا عمل الشاعر، وهي بذلك تطبق على الحقل الأدبي مصطلحاً كان ماركس قد استخدمه في دراسته للصراع الطبقي.

وانطلاقاً من هذا القصر في النظر الذي أخذته على الرومنطقيين سوف تقوم يمنى العيد بتنمية نظرية للأدب تستند على الواقعية.

إن قاعدة الأساس لفكرها هي التسلسل الديالكتيكي الذي يربط الأدب بالواقع. ولكن الأثر الأدبي بالنسبة لها؛ هو الناتج من واقع معين، ومن هنا تكون فكرتها قد تجاوزت مصطلح الانعكاس، في الواقع، إن المسلسل الديالكتيكي يقتضي أنه كلما كان لدى الكاتب وعي حاد بالواقع، كانت لغته مخدومة، وبالتالي يكون كل أثر لا يرى من الواقع إلا سطحه يكون أثراً صغيراً، ومن هنا ينتج وظيفة الكاتب أو جوهر العمل الأدبي. ويمنى العيد هنا تسرد فكرة بول كلا PAUL KLEE « Rendre visible ce qui est invisible »[79] ومن هنا تفهم أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة اللغة، وإن كشف الواقع لا يمكن أن يتحقق إلا بالعمل عليها. وينتج عن هذا الديالكتيك أن الشكل والمضمون لا يمكن الفصل بينهما لأنه من أجل التعبير عن اللامرئي تخلق أشكال جديدة. ولكن المفاهيم المستخدمة عندها تحتاج إلى شروح.

2 - تأثير ماركس وانجلز في تعريف الواقعية.

ما ذا يعني غير المرئي L'invisible الكشف؟ ما هي الأعماق التي على الكاتب اكتشافها؟ إن هذه المصطلحات الشاملة وغير المحددة لايمكن فهمها إلا من خلال علاقتها بالنقد الموجه إلى الرومنطقيين. ولقد رأينا أنها تأخذ عليهم أنهم ما استطاعوا القبض على أسباب الصراعات الاجتماعية، ونتيجة لسوء الفهم هذا وقعوا في المثالية والرجعية. ومن أجل القبض بدقة على ماتريد يمنى العيد قوله يجب تقريب أطروحتها من الرسائل التي وجهها أنجلز ENGELS إلى MISS HARKNESS ميس هركنس ولاسال F. DE LASSALL.

الواقع، أن الرسالة التي وجهت إلى ميس هركنس MISS HARKNESS . تسمح لأنجلز بتعريف واقعية ناجحة عند ما أخذ مثال

بالزاك. Balzac: إن هذا الأخير قد استطاع رغم آرائه الخاصة رؤية «الضغط المتزايد قوة» للبرجوازية وتفكك طبقة النبلاء التي تأسست بعد عام 1815 وقد كتب: «إن رؤيته لحتمية نهاية هؤلاء الأرستقراطيين المدللّين، والذين ينعتهم على أنهم لايستحقون مصيراً أفضل، إن عدم رؤيته لرجال المستقبل الحقيقيين إلا في المكان الذي يمكن أن نجدهم فيه في تلك المرحلة، إنني أعتبر أن هذا هو أكبر انتصار للواقعية»[80].

أما ما يأخذه على لاسال LASSALLE في مسرحيته *Franz von sickigen* كونه وضع على المسرح ثورة الخيالة ضد الأمراء سنتين قبل حرب الفلاحين عام 1524، وكونه لم ير قوة الفلاحين. هذا الخلل أفسد لوحته عن الحقيقة التاريخية، وأبعده عن الظرف الدرامي، لأن الخيالة ما كانوا لينتصروا على الأمراء إلا بمعاونة الفلاحين.

وهكذا يمكن تعريف الواقعية في إطار الماركسية بمقدرتها على رؤية موازين القوى الموجودة بين مختلف طبقات المجتمع.

ومن هنا يكون الأديب واقعياً إذا كانت لديه رؤية ماركسية ويعتبر الواقع منظما بواسطة الصراع بين الطبقات أو المجموعات الاجتماعية.

وهذا ما تريده يمنى العيد، إن مفهوم غير المرئي L'invisible متشكل من هذه القوانين التي يكشفها الكاتب. ومن هنا نفهم كيف «أن الواقع ليس منتجا ولكنه محول»[81]. إن التحول يقتضي أن يوضح L'invisible غير المرئي بشرحنا لقواعد عمله.

ب - نظرية منهج القول:

وتعتبر يمنى العيد أن خاصية الاتجاه الرومنطقي هو الرومنسية Romanticité. وهذه الرومنسية تتسع في مسلسل تفكيرها «إلى العمل الشعري» بشكل عام فهي لا تكمن فقط في الموضوعات

وحدها ولا في الكلمات وحدها أو العبارات المتكررة وحدها. ويحصل التناقض لديها حينما تحاول البحث عن هذه الخاصية للشعر الذي مادته اللغة خارج العبارات وخارج المضمون، وتدعم فكرتها بكلمة آرنولد هوزر ARNOLD HAUSER «كل عمل فني يُنْتَجُ بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التي تُكَوِّنُ هذه المقاصد»[82].

وقد عمقت هذه الفكرة بغية البرهنة على أن العمل الفني هو الناتج من ضغط بين نية القول وما يقاوم هذه النية وهو الواقع.

إن خصوصية العمل الشعري تكمن في نهاية المطاف «في منهج القول» الذي هو اللحظة التي يتحول فيها الضغط إلى لغة؛ وهو كذلك العلاقة الديالكتيكية بين الشكل والمضمون. ويمنى العيد تصر على علاقتهما وهذا التحول هو: «المعطى المادي الممكن، الذي هو أيضاً زمن صدامية عناصر العمل الفني وانبناؤها»[83].

إن تفكير يمني الأدبي ينطلق دائماً من القواعد الاجتماعية، لأن منهج القول هو التعبير الاستثنائي لرؤية لغوية للعالم.

إن خصوصية العمل الشعري[84] تكمن في الفرق بين الحقيقة المادية والقول الشعري. وإن الصياغة لتمثل حركة، ومسلسل بناء يحقق المعنى، والذي ليس سوى جوهر واقع خاص يحكمه الشاعر، وهو الوعي الذي يُنْتِجُ الفرق المشار إليه أعلاه بين الحقيقة المادية والقول الشعري. ومن هنا لايعكس الشاعر «العالم فحسب بل يخلقه»[85] على حد تعبير لينين الذي تورده يمنى العيد.

وهكذا يحرر الشاعر لغته من الكلام والأبنية اللغوية الجاهزة ويفرض صياغته الخاصة. ويمنى العيد تواجه المشكل الأدبي انطلاقاً من رؤية ذات بعدين: البعد الأول علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع، وثانياً خصوصيته اللغوية، والتي تربطها مع ذلك بمقدرة الأثر على عكس الواقع.

ولهذا السبب تنتقد الرومنسيين العرب، لأنهم أرادوا وصف المجتمع، وكأنهم يحملون مشروعاً واقعياً.

ويمكن تقريب هذا التصور الأدبي من تصور لوكاتش الذي يرى: «أن الواقعية اليوم وفي جميع الأزمنة لم تكن أسلوبا من بين أساليب كثيرة ولكنها أساس كل أدب»[86].

1 - تأثير لوكاتش:

إن يمنى العيد تتفق مع لوكاتش LUKACS في نقطتين: أولاهما هي مسلسل خلق الأثر، والثانية هي العلاقة بين الذاتية والموضوعية.

I - العلاقة بين الذاتية والموضوعية:

إن لوكاتش يقوم بشرح عملية إنتاج الأثر الأدبي التي تتم من خلال اختيار ذاتي من الواقع. وإن التعارض بين الرؤية الذاتية والتحقق الموضوعي (أي الأثر الفني) - يقع في وقت محدد: وذلك عند ما تلمس أعماق جوهر النفس الذاتية (كل ذاتية لها طبيعة اجتماعية وتاريخية) تلمس الجوهر الموضوعي للحقيقة الاجتماعية والتاريخية. وهذا الاختيار الذي يقوم به الكاتب يتم حسب رؤية توجه الواقع في إتجاه معين.

وهكذا يكون لدى الواقعية الاشتراكية رؤية اشتراكية. وفي أحيان كثيرة وخلال كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان** يحل مصطلح رؤية العالم محل مصطلح الرؤية. إن الرؤية هي التي تحدد المشروع الأدبي في شكله ومحتواه وكما قال لوكاتش:

«من أجل القبض على المعنى بصفة دقيقة: يجب رؤية الفرق بين الواقع المتحقق في واقعيته، وماليس سوى انعكاس جمالي بسيط»[87].

وقد رأينا أعلاه أن يمنى العيد تسخدم مصطلح تصور العالم، وهاجسها الرئيسي الذي هو هاجس لوكاتش هو ميلاد الأثر الفني.

ويفاجئنا أننا نلاحظ عندهما أن هذا التصور ناجم عن إتصال بين ذاتية خلاقة والواقع، واقع يمكن تعريفه بالصراعات الاجتماعية كما أوضحنا أعلاه إلا أن مفهوم المنظور Perspective مفهوم دغمائي لأنه في النهاية هو الذي يحدد قيمة الكاتب. وهكذا يكون ZOLA زولا الذي غص أدبه بالتفاصيل ولم يختزل أشياء من الواقع يكون في نظر لوكاتش LUKACS كاتباً بسيطاً.

يمنى العيد على عكس لوكاتش تطرح مشكلة أساسية في جذور عملية الخلق الأدبي. فلوكاتش لا يشرح لماذا تمت المواجهة بين الذاتية والعالم الموضوعي وينتج عن ذلك أحيانا الأدب. إن منهج القول ونظرية الضغط لتجيبان على هذه المشكلات.

ليس هناك أثر أدبي إلا إذا كان العالم وبطريقة غير مُعْرَبَةٍ لم يعد صالحاً وهي هنا ترد على انزعاج، وتلك طريقة لمساءلة الواقع.

II – الإنتاج الأدبي:

يلتقي جرج لوكاتش ويمنى العيد في تصورهما لدور الكاتب. ويمكننا هنا استحضار كلامها فهي تقول: «جوهر العمل الأدبي [...] يجعل مرئياً ما ليس مرئياً والوعي المباشر لا يرى إلا المرئي»[88].

إن نص ماركس وانجلز اللذين ذكرا آنفاً قد علمانا معنى اللامرئي داخل مقاربة ماركسية. ولكنه يجب الإشارة كذلك إلى أن مصطلحي Immédiat وMédiat أي الرؤية المباشرة والرؤية غير المباشرة عند يمنى هما مصطلحان مأخوذان عن لوكاتش[89] ولكنها قد استعملتهما في محاولة فكرية على اللغة.

وهي تعتبر أن هناك مستويين من الوعي بالواقع: مستوى الرؤية المباشرة والتي تقابل سطح الواقع، والرؤية غير المباشرة والتي تقابل جوهره. ولكي يصبح الأدب أدباً لابد من الانتقال من الرؤية المباشرة إلى

الرؤية غير المباشرة. وهذا الانتقال يتم بواسطة اللغة، والعلاقة بين الوعي والحقيقة الاجتماعية علاقة جدلية معقدة.

إن الرؤية المباشرة للواقع الاجتماعي تقابلها اللغة اليومية، العفوية المعطاة، والرؤية غير المباشرة تقابلها اللغة الأدبية. وهي لغة مسبوكة منتقاة إن الفعالية الأدبية التي هي عمل على اللغة بغية رفعها إلى الوعي الأدبي هي كذلك تجاوز للمباشرة. وهكذا تكون اللغة الأدبية، وتعرية الواقع مقترنين. «وكل عمل أدبي لايلمس من الواقع إلا ظاهره أوسطحه يفقد معناه كعمل أدبي»[90].

إن التركيز هنا قد تم على عملية وصف مسلسل الإنتاج الأدبي على مستويين: العلاقة مع الواقع الاجتماعي، وأهمية اللغة. وهو إذا تفكير ماركسي حول الأدب يشمل ظاهرة الأدب، والمظهر اللساني للواقع.

ويمكن التساؤل هنا حول تفكير يمنى العيد: ألا يدور هذا التفكير في حلقة مفرغة؟ ففي بداية تفكيرها تقول إن كل مستوى من الرؤية «يستوجب لغة أدبية»[91] وفي صفحة لاحقة ستقوم بإيضاح أن اللغة أداة الكاتب: «ككل أداة عمل في أي عملية إنتاج أخرى ليست معطاة بل هي منتجة، وكيفية فهم الواقع ترتبط، في العمل الأدبي، بطبيعة هذه الأداة المنتجة»[92] أحياناً لدى يمنى العيد تكون رؤية الواقع هي التي تحدد مستوى اللغة، وأحياناً تكون الوسائل اللغوية هي التي تحدد القبض على الواقع.

وخلال تفكيرها قامت يمنى العيد بالربط، بين تحليل سوسيولوجي، وتحليل بنيوي. وفي الجزء الثالث من كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان تعلقت يمنى بتحليل الصور (التشابيه والاستعارات) تلك الصور التي تتمتع ب: «منطقها [...] الذي ينمو بها»[93].

إن علينا أن نلاحظ مدى ما تدين به هذه الفكرة للوكاتش LUKACS إن فكرة لوكاتش هي؛ أن الإتصال الأول مع الواقع هو الاتصال مع المعاش وهو التورط في الرؤية المباشرة. وعلى الواقعي (الذي هو الكاتب الكبير في نظر لوكاتش) أن يتجاوز المباشرة بغية الوصول إلى جوهر الحقيقة الاجتماعية (المتشكلة من العلاقات والقوانين). ومن أجل تحقيق ذلك عليه أن يتصور هذه العلاقات والقوانين وذلك بالقيام بعمل ذهني وأخلاقي حول نفسه بغية رسمها فنياً. وهذا هو وقت التأمل ويليه وقت ثالث يُستدرك من خلال التجريد الذي حُصِلَ عليه بواسطة الرسم الفني. وهذا الوقت الثالث يتناسب مع المباشرة الثانية والتي تظهر كما لو كانت:

«مساحة مجردة للحياة مساحة تترك في كل مرحلة استشفافاً للجوهر (الشئ الذي لانجده في الحياة نفسها) استشفافٌ يظهر وكأنه مُبَاشَرَةٌ وكأنه سطح الحياة»(94).

وهذه المباشرة الثانية تكشف جوهر العلاقات الاجتماعية وذلك بتغطيتها تحت مظهر الحياة. وبهذا تُوَّحِدُ الجوهر وتمظهراته.

إن إعارة يمنى العيد من لوكاتش ليست إعارة مصطلح فحسب، ولكنها بالإضافة إلى ذلك تشمل تصور تسلسل الخلق الأدبي الذي يبدأ من استقبال ذاتي للواقع وينتهي بأثر فني يظهر الجوهر (بالنسبة للوكاتش) ويشكف بالنسبة (ليمنى العيد). وهذا التسلسل واحد لديهما لأنه في نهاية المطاف بالنسبة ليمنى كلما كانت اللغة متقنة كان الواقع مقرباً. ولكن لوكاتش يؤكد أكثر منها على عمل الذات الخالقة.

إن الانتقال من الرؤية المباشرة الأولى إلى الرؤية المباشرة الثانية يتم من خلال عمل الكاتب على ذاته. فالتركيز يكون على دور الكاتب عند لوكاتش، أما يمنى العيد فإنها تميل إلى تقديم مسلسل الخلق من خلال التقابل الميكانيكي الذي يضع بين مزدوجتين الكاتب.

وهكذا يكاد الواقع ينكشف سحرياً من خلال العمل على اللغة التي بها تركب الصور. وهي لا تبين طبيعة هذا العمل ولا علاقة اللغة بالواقع، ولا لماذا يتناسب مستوى معين للغة مع تعرية الواقع. ولكن أصالة يمنى العيد تكمن في رؤيتها لأهمية اللغة بالنسبة للشعراء، وهي بذلك تتجاوز خللا في التحليلات الماركسية التي لا تحاكم الأثر الفني إلا في علاقته بالواقع. غير واضعة في الاعتبار خصائص المواد التي بواسطتها تم هذا الانعكاس.

إن يمنى العيد تضع في المقدمة اللغة - على الأقل في هذه المرحلة - ويكاد تصورها يكون تقليدياً: ولا تبارح الدراسة البلاغية الكلاسيكية فغايتها هي البحث عن التشابيه والاستعارات. لقد تأثرت يمنى العيد بلوكاتش لتعبر عن حدسها من خلال تفكير قد تشكل ودلّ من خلال مصطلحات دقيقة تعتمدها. ولكنها تدرك أنها لن تبقى أسيرة هذا التفكير.

جـ- تحليل الدراسة التطبيقية:

في الجزء الثاني من كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان** ستخصص يمنى العيد مكانة كبيرة للدراسة التطبيقية لمنهج القول المعبر عنه بواسطة الصور.

وقامت في بداية كتابها **دراسات نقدية** بالتركيز على التفريق بين النظرية والتطبيق، فالنظرية حَشْوٌ، والتطبيق ينتج معنى.

وهي هنا إنما تلتحق بممثلي النقد الجديد في إرادتهم القطيعة مع النقد الجامعي الذي يصفونه بالإطناب عند معاينتهم للنصوص التي ينتقدونها، وهي في هذه المرحلة لما تقرأ عن النقاد الفرنسيين ولن تقرأهم إلا بعد أطروحتها. إن ردات فعل النقد الأدبي التقليدي في فرنسا وفي البلدان العربية إزاء النقد الجديد لمتطابقة في تحجرها.

وقبل أن نتعرض لدراسة الصور يجب علينا وضع جملة من الملاحظات: في كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان** لا يمكن ليمنى العيد أن تنجو من أسر النظرية. وانطلاقاً من القواعد النظرية للماركسية التي تطبقها على مرحلة أدبية محددة (وهذا التطبيق لا يأتي إلا على سبيل المثال) فإنها تأتي لتطور نظرية منهج القول لكي تطبق الماركسية على الخصوصية الأدبية.

ويمكن أن نقول إن مثال الرومنسية اللبنانية يرمى إلى ربط نظريتين هما (النظرية الماركسية الأرتودوكسية ونظريتها هي الشخصية لمنهج القول). وفي هذا الربط تكمن أصالتها. وهي تفضل بالتأكيد مفهوم الديالكتيك بدل الربط. وفي النهاية تتجلى لنا من خلال فكرها في هذه المرحلة رؤية أدبية وبشكل أكثر تحديداً رؤية للنقد، حيث لايمكن بالضرورة كما هو معلوم فصل النظرية عن التطبيق.

في مقدمة كتابها **ممارسات في النقد الأدبي** يظهر هذا التناقض بين إرادة في ممارسة التطبيق، وثناء من طرفها على النظرية الماركسية التي إذا هي اكتشفت القوانين التي تنظم المجتمع ستمكن - لأن هذه القوانين تنعكس على الأدب - من تحديث النقد الأدبي.

1 - الدراسة وبناء الصورة:

إن يمنى العيد ترى أن الصور هي التي تشكل منهج القول بواسطتها يتحرر الشاعر من اللغة وينتج لغة جديدة بمنطقه الخاص وتركيبه الخاص. وإنه بواسطة هذه اللغة الجديدة التي خلقت من خلال التقريب بين الصور يمكن إيجاد خصائص مدرسة أدبية. وسوف تذهب للبحث عن خصائص الرومنسية في الصور. وهي توظف الصيغتين البيانيتين التقليديتين: التشبيه، والاستعارة في التحليل. وتجعل منهما معايير لقياس الصورة:

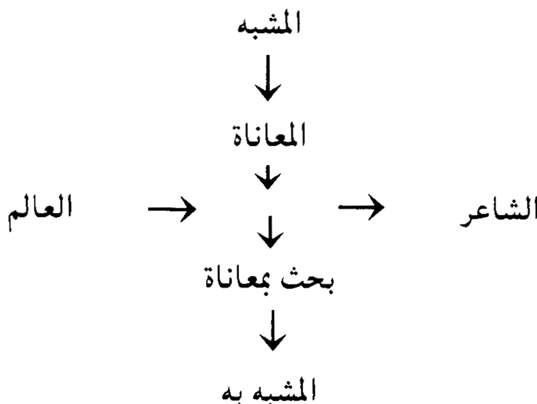
1) «العناصر المكونة للصورة»[95].

2) «مستوى الصورة، يعني مستوى تعبيرها»[96].

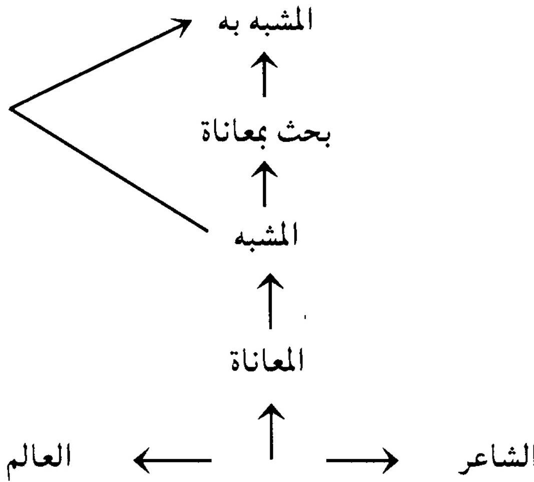
إن العناصر المكونة للصورة هي التي تحدد طبيعة العلاقات بين مختلف عناصر الصورة، وهي تسمح للشاعر بالتعبير عن العلاقات القائمة بين الذاتية والعالم. والصورة ليست معادلة بسيطة بين عنصرين يكونانها (وهما المشبه والمشبه به) ولكنها الوسيلة التي بواسطها سيعبر الشاعر عن شعوره ويكشف بها عن عالمه الشعري.

2 - العلاقات التي تصنعها الصورة:

إن الصورة على علاقة مع الشاعر، والشاعر في علاقة مع العالم. وكل واحد من هذين المصطلحين (المشبه والمشبه به) سيدخل في علاقة مع الشاعر، والشاعر نفسه غير منفصل عن علاقته بالعالم. إن العلاقة الأولى (بين الشاعر والمشبه) هي علاقة معاناة. العلاقة الثانية (بين الشاعر والمشبه به) تتم من خلال هذه المعاناة التي تؤدي إلى بحث بغية إيجاد مرجع. واختيار هذا الأخير يجري بواسطة الإحساس نفسه الذي أحدث البحث، ومن خلاله تم التشبيه وكل هذه العلاقات قد عبر عنها بواسطة الجدول التالي:



إن هذا المخطط - وليس فكرة يمنى العيد - يتطلب جملة من الملاحظات: إن إنتاج الصورة يبدو منقسماً إلى ميكانزمين مستقلين؛ ولا يوجد أي رابط بين المشبه والمشبه به. ومن جهة أخرى يبدو الخط العمودي وكأنه يفصل بين مستوى أعلى ومستوى أخفض ولايوجد تبرير لذلك. أما بالنسبة لنا نحن فإننا نرى أن تكوين الصورة يخضع لمسلسل ينطلق من الشاعر - العالم في اتجاه المشبه بواسطة المعاناة؛ وهذا البناء نابع من إحساس ثان بمعاناة هي التي تنتهي إلى المشبه به. في هذا الوقت تُنْجَزُ الصورة سابقة فعل الكتابة. وهنا تقترح المخطط المعدل التالي:



إن السهم الذي يتجه من المشبه إلى المشبه به يُبَيِّنُ علاقة التداخل المتبادل لحركة الانتاج: المعاناة يمكن أن تلزم تشبيها كما أن البحث عن التشبيه يمكن أن يحدث معاناة خاصة.

ويمكن أن نفكِّر، بعد هذا التصور لإنجاز الصورة أن يمنى العيد قد تركت انشغالاتها الماركسية. والخطر يكمن حقيقة في اعتبار مسلسل الإنتاج هذا شكلياً. وإذا كانت الصورة ليست إلا زخرفاً فهي تعنى قطيعة

بين العالم والشاعر، فمهما كانت هذه العبارة شاعرية فإنها ليست في حقيقة الأمر صورة. والواقع أن الشاعر ليس منقطعاً عن العالم نتيجة المعاناة، وأن مفهوم الوعي الأدبي الذي تنميه يمنى العيد إنما تنميه بغية تعميق مفهوم رؤية العالم. والوعي الأدبي يشتمل على رؤية الأديب للعالم، والعناصر المكونة لحقله الفكري[97] ووسائل تعبيره، ولكن مسلسل إنتاج الصورة هو نمط وجود هذا «الوعي الأدبي». وينتج من ذلك أن الصورة هي في نظر يمنى العيد: «وسائل لانتاج الملامح المميزة للحياة الاجتماعية وتعبير عن الفهم والتقييم الإديولوجي لها»[98]. ومادامت الصورة هي نتاج اللغة المستعملة التي تتم بها تعرية الواقع. فإن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة منهج فني يغطي الملامح الخاصة للحياة الاجتماعية.

ونجد تسلسل الوساطة عند لوكاتش في هذه الممارسة لمنهج القول. وإذا نحن تتبعنا انعكاسات نظرية يمنى العيد فيمكن القول إن الأثر الأدبي الذي لا يحمل الكثير من الصور يعكس وعيا اجتماعياً ضعيفاً.

أما في ما يتعلق بمستوى الصورة فإن المعيار الثاني الذي يسمح بنقدها هو قيمتها من حيث المستوى التعبيري الإيحائي. إن كشف الواقع لا يتعلق بعدد الكلمات التي يمكن للشاعر استخدامها ولكن بجودة الصور.

3 - مثال مقطع من غلواء:

وتصل يمنى العيد إلى أنه من أجل البحث عن الخصوصية الأدبية للرومنسية سوف تستند إلى بعض القصائد للشعراء اللبنانيين أو على مقاطع تثبت هذه الخاصية. فاختيارها إذن قد حددته مسبقاً أطروحاتها. ولكي يتسنى لنا شرح خطواتها فإننا سوف نتتبعها أساساً في تعليقها على ثلاثة أبيات للشاعر إلياس أبو شبكة في مقطع من قصيدة غلواء:

في ليلة حالكة كالهموم

قد هبط الجو بثقل الغيوم

كأنها قد حَبِلَتْ بالرجوم[99]

لكي تشرح بنية الصورة فإنها ستعمد إلى التفريق بين التشبيه الأول الذي تصفه بالبسيط والتشبيه الذي تصفه بالمعقد.

ففي التشبيه الأول الذي تنعته بالبسيط «في ليلة حالكة كالهموم» سوف تهتم يمنى العيد بالنعت «حالكة» الذي هو النقطة المشتركة بين العنصر الواقعي، والعنصر المجرد؛ وسوف تكرس كثيراً من الأسطر لتبين الفرق بين الأسود والحالك. فأما الأسود فهو اللون المألوف لليل، ولا يمكن أن يكون المصطلح الثاني في التشبيه؛ والشاعر قد استخدم الحالكة لإظهار خاصية هذه الليلة وتستنتج يمنى العيد قائلة: «إن حالكة هي ضرورة الشاعر التعبيرية لحالة نفسية خاصة يعيشها الشاعر كلحظة من لحظات القول عنده إن الحالة النفسية هي حالة القول عنده»[100].

إن تحليل يمنى البلاغي ينتهي بها في النهاية إلى التحليل النفسي وإلى إرجاع المعنى الضمنى للصورة إلى الشاعر. والمعاناة المبينة في الجدول أعلاه تتلخص في نهاية المطاف إلى تحويل الحالة النفسية للشاعر في الأدب، وفي نفس الوقت تصبح شرحاً نفسياً. والتشبيه الثاني هو التشبيه المعقد لأنه يتصف بأن لديه مشبهين به. ليلة حالكة [كالهموم] المشبه به الأول [حبلت بالنجوم] المشبه الثاني.

إن ما تسميه التشبيه المعقد هو اتحاد التشبيهين (الأول منهما يشكل التشبيه الأول وهو البسيط)، لكي تصف مشبهاً واحداً هو الليل. وهي تقوم بشرح التشبيهين فيما بينهما وهذا يجعلهما حيويين. وهي لا تقوم بشرح هذا التشبيه المزدوج إلا بمصطلحات تعسفية.

وإذا كان هذا التحليل الأول للصورة يتناسب مع المعيار الأول الذي تكلمنا عنه أعلاه، فإنه يتحتم علينا ملاحظة: أن القيام بتحليل العناصر المكونة للصورة، التي هي العلاقات اللغوية العامة[101]، يرجع في النهاية إلى تحليل بلاغي للوجوه البلاغية وإلى دراسة ماذا يريد الكاتب والشاعر قوله. فمثلاً في أبيات إلياس أبو شبكة، أراد الشاعر من خلالها اقتراح الحَبَلْ، والأمومة بإعداده التشبيه: «حبلت بالنجوم». إن إيضاح صور الشاعر يقود حتماً إلى القيام بالتحليل النفسي. والحقيقة أن معنى هذا الاقتراح يكمن في التعارض بين انتظار فرح المرأة الحامل، والانتظار الحزين للشاعر لليلة التي ستلد الهموم، ولهذا السبب تحدثت يمنى العيد عن البعد النفسي[102]. إن تحليلها إذن تحليل بلاغي (التعرف على الصور، تحليل المشبه به والمشبه) وتفسيري (إيضاح المعاني) وفي نهاية المطاف نفسي (لأن الصور تعبر عن حالة ذهنية للشاعر). إن النظرية عند يمنى العيد أغنى من الممارسة. إن هذه الأخيرة تبقى دوماً لديها مطعمة بمقترحات نظرية شديدة التجريد وأحيانا غامضة. في حين تعرض النظرية وبطريقة عميقة جدا وظيفة الشاعر في المجتمع - وفي نفس الوقت داخل العالم وخارجه - من خلال المسؤولية التي حملها نفسه والتي هي كشف الواقع بواسطة اللغة، بواسطة الفن، والتطبيق يكتفي بشرح تقليدي، بلاغي ونفسي. ومن هنا يمكن مشاهدة خلل طالما لحق بالتيار الرومنسي العربي ناجم حسب يمنى العيد عن عدم وعي الرومنسيين العرب بالحركات الاجتماعية.

إن يمنى العيد قد تأثرت بلوكاتش LUKACS، ومن خلال بعض مفاهيمه، وقد استطاعت تطبيق هذه المفاهيم عند ما كيفتها مع تفكيرها الخاص: فهي لم تتقص فكره تقصياً أعمى. إن الفرق بينهما يكمن في اهتمامها بالشعر خاصة. إنه من الصعب محاولة البحث عن انعكاس البني الاجتماعية من خلال الشعر، وحتى لوكان الشاعر نفسه عضو من

حركة مجتمع في تحول، ولهذا السبب فإنه انعكاس لهذا المجتمع ولكن الشعر كان يعتبر دوما النوع الذي لاتنعكس من خلاله المراحل. وهذا قد يفسر انكباب يمنى العيد على اللغة: فمن خلالها أحست أن رؤية العالم يمكن أن تدخل القصيدة، في حين يصعب البحث عن هذا الدخول في الرواية إلا من خلال الموضوعات، ورغم ذلك فلقد شاهدنا الخلل في تحليلها اللغوي. وبعد كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان**، ستقوم بمتابعة تفكيرها حول العلاقة بين الماركسية واللغة، وستنتهي بترجمة عن الفرنسية وبالتعاون مع محمد البكري كتاب **الماركسية وفلسفة اللغة** (محاولة لتطبيق المنهج الاجتماعي على علم اللغة) لميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE. وفي النهاية فإن المشكلات التي أعاقت مشروع يمنى العيد أتت من كونها واجهت الشعراء الرومنطقيين من زاوية الواقعية. وقد وقعت في مشكلة مزدوجة: الشعر ليس هو الرواية والرومنسية ليست لديها هواية واقعية. وخلال هذه المرحلة كان تأثير النقد الفرنسي عليها شبه معدوم، ومع الثمانينات وبعد مناقشتها لأطروحتها في جامعة الصوربون ستظهر بداية تأثرها بهذا النقد وقد ساهمت عوامل شتى في تشجيع هذا التأثر:

أولاً: هو نشر كتاب **التحليل الاجتماعي للأدب** للسيد ياسين سنة 1970، ويعتبر الكتاب بمثابة أول إدخال للمناهج الحديثة للنقد الأدبي وترجمة نعيم الحمصي لكتاب بارت **درجة الصفر للكتابة** سنة 1970.

ثانياً: يبدو أن سفرها إلى فرنسا كان أساسيا في تقبلها لهذه الثقافة، لأنه من سنة 1970 حتى 1980 لم نجد أثراً في كتاباتها لتأثيرات فكرية فرنسية: وكأن الكتابات التي أشير إليها أعلاه لم تقدم لها أي شيء.

ثالثاً: ضرورة تجديد النقد الماركسي (وسوف نتحدث لاحقاً عن

الأسباب التي أدت إلى تحجره)، لكي يميل في اتجاه الحداثة. والغريب أنه بدافع هاجس الحداثة، يتجه ناقد ماركسي إلى البنيوية التي تقتضي تصوراً جذرياً للتاريخ يتعارض مع الرؤية الماركسية للتاريخ. لقد بدت البنيوية في فرنسا وفي العالم العربي وذلك بإعلانها نهاية الفلسفة لصالح علم الإنسان وبنقدها الجذري لكل إديولوجية مرتبطة بهذا الإنسان لصالح الظروف الموضوعية للإنتاج، بدت إذاً لبعض المثقفين على أنها فكرة يسارية ماركسية.وقد اتجه لوسيان ساف LUCIEN SEVE إلى هذا الاعتقاد قائلاً: «لقد بدت البنيوية في منتصف الستينات لمجموعة من المثقفين على أنها الطريقة الجديدة والصحيحة لاعتناق الماركسية الأصيلة وذلك تحت ريادة مطمئنة لجامعيين وعلماء معروفين [...] ومن الغريب أخذهم لشيء يظنونه تطورا علميا حديثا للماركسية وهو يتناقض جذرياً معها ألا وهو البنيوية التي تطمح إلى التأصيل كإيديولوجيا مسيطرة وفي الوقت نفسه تعلن نهاية الإديولوجيا »[103].

الفصل الخامس

البنيوية التوفيقية لدى خالدة سعيد

بعد سبع سنوات مضت على نشر كتابها **البحث عن الجذور**، ستشد خالدة سعيد الرحال إلى فرنسا لمتابعة دراساتها العليا وستقوم بإنجاز أطروحة تحت عنوان **رسالة التحديث في الأدب العربي المعاصر**، وستناقش هذه الأطروحة سنة 1973 بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس.

إن إقامتها في فرنسا قد سمحت لها بتحسين معرفتها بلغتها الثانية (الفرنسية) وسمح لها ذلك بالاتصال المباشر بالإنتاج النقدي لهذا البلد، والمرحلة الثانية من نقدها سوف تتشكل عبر اتصالها بالنقد الجديد

في فرنسا الذي ستحرص خالدة سعيد على اكتساب طرائقه ومعالجة النصوص العربية عبر هذه الطرائق.

إن المقالات التي ظهرت في مجلة **مواقف** خلال هذه الفترة سوف تشكل أساس الدراسات التي ستظهر لاحقاً ضمن كتاب آخر تحت عنوان **حركية الإبداع** سنة 1979، والذي ظهرت الطبعة الثالثة منه عام 1986 إن المؤثرات في هذه المرحلة سوف تتعدد ولكنها لن تكون حاضرة في هذه المقالات التي شكلت الكتاب إلا في صفحاته المائتين المخصصة للشعر أما بقية الكتاب فقد خصصت لدراسة القصة بمقاربة تاريخية.

وفي مقدمة الكتاب، عالجت خالدة سعيد مشكلات النقد الجديد وتساءلت عن دوره[104]، هذا الدور الذي يشكل الأسس التفكيرية التي انبنى عليها النقد الفرنسي. ويكفي هنا فقط أن نشير إلى كتاب دوبروفسكي لماذا **النقد الجديد** DOUBROUSKY *Pourquoi La nouvelle critique* وبالنسبة لبارت BARTHES يكون الناقد هو ذلك الشخص الذي يكتب حول خطاب شخص آخر وهو الذي يمارس قولاً على قول.

وتطرح خالدة سعيد تساؤلا يبدو في بداية الأمر مفاجئاً حول استقلالية النص النقدي[105] في علاقته بالنص الأدبي. ويمكن أن نفكر في هذا التساؤل الذي تطرحه خالدة: ألا يكون موجهاً إلى هؤلاء النقاد الذين يعتبرون النص الأدبي مجالا يمارسون من خلاله إبداعيتهم الخاصة، متناسين موضوع بحثهم. ولكن استقلالية النص الأدبي[106] تعني كذلك أنها تواجه النص على أنه شكل مغلق على نفسه ومنقطع من كل المراجع البيبلوغرافية والتاريخية، وهي تعتبر في هذه الحالة أنه لا يمكن إرجاع النص إلى مراجع من خارج الأدب (كالبيبليوغرافية أو التاريخية). إن الناقد الأدبي ليس باحثاً في علم النفس ولا الاجتماع ولا التاريخ[107].

وتعتبر خالدة سعيد أن النقد التأويلي يجب تجاوزه لأنه يلغي الخصوصية وشخصية النص الأدبي، جاعلاً إياه أسير علوم لها قوانينها الخاصة وحقلها الدراسي الخاص.

وخالدة سعيد تعترف في نفس الوقت بأهمية هذه الطرائق النفسية والاجتماعية ولو في مرحلة من مراحل العمل النقدي، لأنها تستعين أحياناً بفريد FREUD ويونغ JUNG في مقاربة النص الأدبي ولكنها لا تلتفت إلى هذه الطرائق إلا بعد دراستها للنص الذي يجب ألا يشكل ذريعة لبحث قد يخرجه عن حيز الأدب.

إن هذه التساؤلات حول دور النقد وحول خصوصيته كفن تعيد إلى الجدل الذي حدث في فرنسا بين النقد الجديد والنقد الجامعي، وخاصة ذلك الجدل الذي قام بين رولان بارت BARTHES ورايمون بيكار PICARD حول راسين RACINE. لقد كان بارت قد نشر عام 1963 كتابه **حول راسين**(108) وفيه درس آثاره بمقاربة بنيوية وبمصطلحات تحليلية ورايمون بيكار أخصائي في راسين لم يكن منه إلا أن ردّ بكتاب كان عنوانه **نقد جديد أم تدجيل جديد** يأخذ فيه على بارت «انطباعية إيديولوجية بروح دغمائية» كما يأخذ عليه عدم وضوحه وذاتية(109) منعته من البحث عن حقيقة الأثر، هذان الأمران يعتبرهما بيكار الطريق الذي أضل بارت «فأطلق العنان لشياطينه»(110).

في السنة الموالية، نشر بارت كتابه **النقد والحقيقة** 1966 والذي يوضح فيه مقاربته. إن خالدة سعيد كانت حساسة لهذا الجدل وهذا التبادل في الآراء وبدأت تحضر دروس بارت عام 1967 في باريس. ابتداءً من هذا الوقت، بدأت نصوصها النقدية تتميز بعرض للطريقة التي أعجبتها وبدأت ترفض ذلك النقد السابق؛ وقد تم ذلك بهدوء.

ولكن، قبل دراسة الطريقة البنيوية التي أدخلتها خالدة سعيد في

منهجيتها النقدية، سوف نبين أنها كانت حتى ذلك الوقت وفية لأخذها عن إليوت T.S.ELIOT.

أ- الوفاء لإليوت T. S.ELIOT

في دراستها لقصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» قامت خالدة سعيد بإبانة الخصائص المسرحية لهذه القصيدة وركزت على الأصوات:

«ليست قصائد الديوان مسرحية بالمعنى المعروف. إنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية [...] مثل تعدد الأصوات وإبداع التيارات والعلاقات والحوار على مستويات مختلفة [...] ويفيد أدونيس في قصيدة «هذا هو اسمي »من هذه التجارب ويصل إلى نوع من التجريد المسرحي»(111). وبعد ذلك ستتكلم عن المشهد والأعماق(112) وهي تعني بالمعنى المادي للمسرح، المسرح المكتوب شعرا، والذي ظهر في بداية القرن العشرين مع عزيز أباظة في **قيس ولبنى**، وأحمد شوقي في **شجرة الدر**، و**موت كيليوبترا**، إن استعمال هذا المصطلح في هذا السياق يظهر أنها تتكلم عن الأصوات المسرحية التي تحيل مباشرة إلى هذا المصطلح في مقال لـ.ت.س إليوت T. S.ELIOT المأخوذ من محاضرة ألقيت عام 1953 وعنوانها الأصوات الثلاثة للشعر.

ففي هذا المقال يميز T. S.ELIOT ثلاثة أصوات في الشعر: وإذا كان الصوت الثالث هو صوت المسرحية الشعرية: فإن الصوت الأول هو صوت المسرح، والصوت الثاني يعني «صوت الشاعر الذي يتجه إلى جمهور كبير أو صغير»(113) وهذا الصوت ينطبق على شعر أدونيس كما عرفته خالدة سعيد. والواقع أن شعر الصوت الثاني ليس معداً للمسرح مع أنه يحمل عناصر مسرحية.

إن خاصية الصوت كما عرفته خالدة سعيد تكاد تكون متطابقة مع الخصائص التي تحدث عنها إليوت عندما حدد الفروق بين هذه الأصوات

وخاصة الفروق بين الصوت الثاني والثالث: «وإذا كانت هذه الأصوات حسب خالدة تنبعث من صوت الشاعر»(114) فإنه بالنسبة لإليوت يكون الصوت الثاني لدى الشاعر الذي يتحدث بواسطة شخوصه على عكس الصوت الثالث الذي يمحى وراءها وفي هذا الإطار يكتب إليوت ما يلي: «عند ما نستمع إلى مسرحية لشكسبير، فإننا هنا لانستمع إلى شكسبير، ولكن شخوصه، وعند ما نقرأ منولوجا دراميا لبرنغ BROWNING لايمكننا أن نتصور أننا نستمع إلى صوت آخر غير صوت برنغ BROWNING نفسه»(115).

وفي النهاية فإن وصف شعر أدونيس بأنه شعر مسرحي ينطلق من نظرية إليوت في الأصوات. وإن دوام تأثير إليوت عليها لايمنع خالدة سعيد من أن تتجه نحو مصادر أخرى سوف تتأثر بها وذلك بغية بناء إطار نقدي خاص بها.

ب - نقد متأثر بالبنيوية:

لقد قامت خالدة سعيد في تحليلها لقصيدة الغريب لإبراهيم ناجي باستنتاج ستة مبادئ من أجل تحليل هذه القصيدة وقامت بإعداد منهج للتحليل. وهذه المبادئ الستة ليست قوالب جاهزة وعامة على كل نص شعري الخضوع لنظامها. ولكن على العكس من ذلك فإننا سنرى أن خالدة سعيد سوف تقوم باستعمال أي منها حسب خصائص النص الذي تقترح دراسته. وهذه المبادئ هي كما تقول:

1 - ندرس صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة أو المعنى.

2 - نسجل الموضوعات (الممثلة بالكلمات) التي تتكون منها القصيدة.

3 - نقوم بقراءة ثانية لسجل الموضوعات لنتبين ما يطغى منها على جو القصيدة وما يشكل إطارها العام وما يُكَوِّنُ المحور الذي تتمركز حوله.

4 - نستخرج الصور ونحلل ما تولده من علاقات.

5 - نلمس الوضعية الجوهرية للشاعر.

6 - نلمس أثناء ذلك كله ما يبدو لنا من ملامح العلاقة مع المكان والجماعة[116].

وهذه المبادئ الستة تعكس تلفيقاً منهجياً سنقوم بالبرهنة عليه وذلك بعد شرح المعاني التي تعطيها خالدة لهذه المبادئ من خلال دراستها لقصيدة الغريب. وأولها هو دراسة الخطاب؛ وهي تعتبر القصيدة الشعرية رسالة Mesage[117] لها مُسْتَقْبِلٌ إليه توجه الرسالة أي أنه مُرْسَلٌ إليه والْمُرْسِلُ الذي هو الشاعر أو المتكلم. وستقوم خالدة باستخراج أثر التعبير الذي يصف هؤلاء وأولئك.

وفي النقطة الثانية تضع حقلاً دلالياً يسمح لها بتحديد الموضوع الذي تسميه «موضوع القصيدة» حسب الموضوعات التي تشكل إطار القصيدة. والمبدأ الثالث يوضح كيف استطاعت هذه الموضوعات أن تشكل بنية القصيدة ولكن خالدة سعيد لا توضح الفرق بين الموضوعات البارزة والموضوعات التي تشكل المحور الرئيسي. ففي دراستها للقصيدة يصبح المبدأ الرابع دراسة مصطلحية. وفي المبدأ الموالي راحت تهتم بالصور:

«والعلاقات التي تولد» هي الرابط الذي تقيمه خالدة سعيد بين الصور وحالة الشاعر النفسية. أما المبدأ السادس فهي لاترجع إليه لأن إبراهيم ناجي يدعي انفصاله عن العالم: «في هذه العبارة يرغب الشاعر في التعبير عن عدم اهتمامه بالآخرين وانفصاله عنهم»[118].

1 - نظرية الإيصال الياكوبسونية

إن الطريقة التي تحلل بها خالدة سعيد المبدأ الأول في شرحها

للقصيدة قد أخذته مباشرة عن ياكسون في نظرية الإيصال التي عرضها في كتابه دراسات ألسنية وفيه يقترح لنا المخطط التالي:

السياق

المرسل .... الرسالة .... مرسل إليه

الاتصال

السنن

إن الباث يرسل رسالة إلى مرسل إليه (أو مستقبل)؛ وهذه الرسالة من أجل أن تفهم يجب أن تحيل إلى سياق وأن تمر بسنن مشترك: كاللغة الفرنسية مثلاً. والإيصال يفرض اتصالاً (والاتصال عبارة عن مقترحات تؤمن حركة الرسالة، وتملأ بها الفراغات التي تتخلل الحديث).

وفي القصيدة التي تدرسها خالدة سعيد تظهر أن المرسل هو الشاعر الذي يمثله داخل القصيدة ضمير المتكلم في حين المرسل إليه ضمير المخاطب؛ والرسالة هي القصيدة نفسها؛ وفي الأخير السياق الذي يتكون من الحب الذي يتقاسمه الشاعر مع المرسل إليه الذي هو موضوع الحب أي الخطيب. ووراء الأخذ عن نظرية الإيصال تحاول خالدة سعيد أن تقيم استنتاجا يترجمه المبدأ الثاني والثالث أي بين التحليل الموضوعاتي، والتحليل البنيوي، والتحليل الأول يكون في خدمة الثاني.

إن النقد الموضوعاتي Thématique المنحدر من الوجودية L' Existentialisme. كان يمثل النقد الجديد في فرنسا في الخمسينات، ولكن البنيوية أخذت مكان هذا النقد الموضوعاتي مع مطلع الستينات.

وعند مجيء خالدة سعيد إلى فرنسا اكتشفت في الوقت نفسه حركتي النقد الجديد ومن بينهما النقد الموضوعاتي الذي أصبح عتيقاً نسبياً. وقبيل مجيئها إلى فرنسا بسنة (1966) عقدت ندوة سيريزي

لاسال Cerizy-La- Salle. حول الطرق المعاصرة للنقد الأدبي والتي جمعت كل الوجوه الممثلة لهذه التيارات المختلفة[119]، والذين ستتأثر بهم جميعاً وعلى مستويات مختلفة. وفي نفس الحقبة سوف تكتشف مجلة وجماعة تل كل TEL QUEL وسوف تقوم باستعمال بعض مصطلحاتهما وسوف نبين ذلك لاحقاً.

2) مقاربة نقدية مستندة على التوازي.

ورجوعاً إلى الموضوع فإن خالدة تشكو من غياب نقد للشعر الحديث؛ الذي بدونه «لن يتم الالتقاء بين المبدع والقارئ»[120].

والواقع أن خالدة لاتتصور النقد إلا وسيطا بين الجمهور والمبدع: إن دوره هو حل رموز الأدب وتأويله وهي تكتب قائلة: «كل نص فني يقدم مستويين: مستوى إخباري مباشر ومستوى إشاري غير مباشر هو ما تزخر به اللغة الشعرية»[121]. إن فك الرموز غير المباشرة الذي تتحدث عنه يحيل إلى الهرمونيطيقية L' Hermeneutique التأويلية، التي تقول بالبحث عن الوجه المستتر للأثر. وإذا كان الهدف من هذا النقد هو إعطاء تأويل فإن الوسائل المعدة لهذا الهدف هي وسائل بنيوية.

وهكذا راحت خالدة تجمع المصطلحات التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي. فمثلا تقوم في دراسة قصيدة الغريب بجمع الكلمات التي تنتمي إلى الحقل الدلالي لكلمة الفصل، البعد، الهجر... ولكنها منذ الخطوة الأولى يمكن ملاحظة الانزياح لدى مقاربتها من موقف بنيوي باتجاه تأويل صاف وبسيط. في الواقع إن الكلمات التي تسردها غير موجودة داخل النص الشعري، ولكن هذه المصطلحات قد اختيرت من طرف خالدة بغية جعلها أسماء لأفكار تعبر عنها أبيات القصيدة. الهجر مثلاً هو ترجمة لعبارة «يا تاركي»[122] في البيت السابع من القصيدة. والخطوة الثانية تقتضي الانطلاق من هذه الحقول الدلالية وذلك من أجل تعريف

الموضوعات في القصيدة. ولكن ذكر أسماء العواطف المعبر عنها من طرف الشاعر سرعان ما تتحول من حقل دلالي إلى تعداد - وبكل بساطة - للموضوعات. إن الموضوع الرئيسي الذي ستعطيه للقصيدة والمأخوذ عن الحقل الدلالي المغلوط، لا يمكن إلا أن يكون ذاتياً لأن هذا الأخير لم يأت من القصيدة، ولكنه جاء من تأويل خالدة. إن الخطأ الذي وقعت فيه خالدة يساوي خطأ من أراد الكشف عن الحقل الدلالي للزمن في قصيدة جسرميرابو Le Pont Mirabeau وقام بما يلي:

تحت جسر ميرابو يسيل نهر السين

ومحبونا

عليهم أن يذكرونا

إن الفرح يأتي دائما بعد الحزن

جاء الليل وحان الوقت

ذهبت الأيام، وبقيت أنا

واكتفى هذا الناقد بعزل مصطلحات الزمن في القصيدة مثل «الوقت، الليل، اليوم إلخ» لكنه أخذ البيت قائلا إنه يساوي الشوق وقام بإضافة كلمة الشوق إلى الحقل الدلالي للزمن.

إن التعريفات التي تقدمها خالدة سعيد عند حديثها عن الموضوع Thème وعن الفرع Motif كما تسميه قريبة من تعريفات جان بيار ريشار JEAN PIERRE RICHARD فالموضوع Thème عند كل منهما حدث، وإحساس، وقيمة معنوية تأتي في كل مراحل أفق الأثر. إن الموضوع يكون دائماً مجرداً ولكن الفرع ملموس؛ وهو الذي يسمح بوصف الموضوع.

وإضافة إلى هذا فإن خالدة مثل JEAN PIERRE RICHARD وهو المتأثر بالظاهراتية Phénoménologie، يولي اهتمامه بالمبدع والناقد

بدراسته للموضوعات إنما يعرى المشروع الأصلي للشاعر المبدع ورؤيته للعالم، وموقفه الأنتولوجي المتضمن للمشروع الأدبي والذي يقوم ببناء الأثر. ففي دراستها لقصيدة الغريب تستخرج خالدة موضوع الزمن والذي لاحظت دوره السلبي في القصيدة(123). إن هذا الزمن السلبي هو السبب في الالتفات نحو الماضي والذي هو علامة يأس كانت في الأصل لدى الشاعر، وهذا الزمن ناجم كذلك عن ظرف تاريخي طبيعته الهزائم، والقمع، والإحباط. والشاعر هنا في نظرها إنما يلتقي مع خصائص الرومنسية الغربية. إن تأويلية Hermeneutique خالدة لا تقتصر على البحث عن المشروع الأصلي للشاعر وإنما تبحث كذلك في ظرفه التاريخي وانتمائه الأدبي.

والمبدأ الخامس هو الدخول في اتصال مع العالم الداخلي للشاعر ويضيء هذا الجانب ما سبق: يعني مشروعه الوجودي.

ففي دراستها لقصيدة «النهر والموت» لبدر شاكر السياب سوف تقوم باستعمال نفس المنهج التحليلي، ولكن بطريقة جد منظمة وأكثر عمقاً. والقراءة الفطنة إنما تسمح لها بالكشف عن المصطلحات التي تتردد وتقيم لها حقولاً دلالية: الحقل الدلالي للإنسان والحقل الدلالي للطبيعة، الذي يحتوي على الماء. ففي هذه الدراسة - عكس تلك التي سبقتها - قد انصب اهتمامها على كلمات القصيدة وليس على معاني أبياتها. وقد اعترفت أن بعض الكلمات التي تنتمي إلى أحد الحقول الدلالية قد تنتمي في الوقت نفسه إلى حقل آخر(124)، كغرق في عبارة غَرِقْتُ ومن ثم تمضي في وضع روابط للحقول اللغوية Connecteurs D'isotopies (إن الحقل اللغوي لهو حقل لغوي مترابط Isotopie lexicale، والحقل اللغوي لكونه شبكة من العلامات يرتبط بعضها ببعض داخل نص بواسطة انتمائها إلى مجموعة نصية (صوتية، مرفولوجية أو لغوية). إذا كانت خالدة لم

تستعمل هذا المصطلح الفني فإن مقاربتها تطابق معناه. وسوف تقوم بإعداد نسب دقيقة انطلاقاً من تكرار الكلمات (كما هو واضح في الجدول الآتي) حيث تستنتج تفوق موضوع على آخر حسب أجزاء القصيدة.

المقطع الأول	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل المـــاء	حقل الإنسان
(10-1)	28	15	15	3
المقطع الثاني (34-11)	92	31	21	20
المقطع الثالث (50-35)	66	8	6	31
المقطع الأخير البيت الأخير	4	0	5	4

إن هذا التناوب للموضوع الرئيسي، النهر في الجزء الأول والإنسان في الجزء الثاني هو السبب في ذلك الشئ الذي تسميه التوازي بين المحورين (والذي لم تشرحه)[125]. إن التوازي هو الذي يسمح بإبراز موضوعات القصيدة، وكذلك فإن وسائل الربط هي علامة علاقات التداخل بين المحورين وهي لا تقوم بشرحه كذلك. وسوف تقوم بدراسة الأفعال داخل القصيدة الشعرية مركزة على دينامية البنية. ومن أجل ذلك سوف ترجع لتأخذ من جديد التوازي بين محور النهر، ومحور الإنسان لتقيم جدولاً خانته الأولى تضم الأفكار التي تعبر عنها الأبيات من 1 حتى 34 المتعلقة بحالة الإنسان حول النهر؛ الكوني يحتضن الإنساني، والخانة الثانية تضم الأفكار المتعلقة بالإنسان الذي يشتمل الكون؛ حيث

الوعي، الولادة الجديدة وتقابلها الأبيات من 35 حتى نهاية القصيدة. وهذا هو الجدول الذي يبين علاقة التوازي بين محوري النهر والإنسان.

الإنسان متمحور حول النهر (الكوني يحتضن الإنسان)	الإنسان الذي يتبطن الكوني (الوعي والولادة الجديدة)
1) حركات كونية آلية يقابلها (الأبيات 1-5)	1) زمن بليد إلى (عشرون قد مضين كالدهور...)
2) ولادة الصوت الإنساني الذي يكسر آلية الحركة (تقابلها الأبيات 6-10)	2) ولادة القلق الذي يكسر بلادة الزمن (37-38)
3) الخضوع للقوى الكونية وتقديم النذور، (11-14) يقابله	3) الوعي (39-40)
4) انطباعات الطفولة في مرآة النهر (15-22) يقابلها	4) الضمير مرآة العالم (أصداء في العروق (41-43)
5) تساؤلات عبثية (22-26) يقابلها	5) شوق إلى الفعل (45-48)
6) الحلم المصحح للواقع يقابله (27-31)	6) الفعل الأكبر الفداء (49-50)
7) دخول باب الموت عبر النهر (32-34) يقابله	7) بعث الحياة (51)

وفي الجزء الثاني من القصيدة أصبح النهر هو الكون على سبيل المجاز المرسل ولهذا كان كلامها عن الكون L' univers. إن هذا الجدول

يظهر أن التوازي يتماهى مع التداخل كما يظهر أيضاً اتحاد الإنسان والكون بدل انفصالهما.

لقد شذبت في هذه الدراسة مقاربتها البنيوية، ولكنها بقيت مع ذلك دوماً مرتبطة بالبحث عن معنى الأثر من خلال بحثها عن الموضوعات. إذ تقوم بشرح الموضوع من المنظور النفسي تاركة ربط الموضوع بالموقع الأنطولوجي Ontologique. وسنعود لاحقاً إلى هذه المقاربة.

3 - التوازي عند ياكسون وخالدة سعيد.

ما هي المفاهيم الأساسية للمنهج البنيوي عند توظيفه على الشعر؟ إن مفهوم التوازي هو أهم هذه المفاهيم، وقد عبر عن ذلك ياكسون عند ما عرفه بأنه الطابع المميز للشعر قائلاً:

«إن القافية ليست إلا حالة خاصة مضغوطة لمعضلة أعم ويمكننا أن نقول إن المشكل الأساسي للشعر هو التوازي»[126].

ففي التوازي النحوي[127] يقوم ياكسون بتحليل ألسني، وصوتي وتركيبي لأغنية شعرية روسية.

أما في فرنسا فيمكن اعتبار نكولاس روفي NICOLAS RUWET منتمياً إلى نفس الاتجاه في التحليل. فمن خلال دراسته لمقطع من قصيدة لبودلير BAUDELAIRE عنوانه - وهو الشطر الأول منه أيضاً - «أهديك هذه الأبيات»[128].

يمكن أن نتبين الفروق بين ياكوبسون وبين خالدة سعيد عند استعمالهما لمفهوم التوازي. إن نكولاس روفي RUWET في مقاربته بنيوي، وهو يقوم بتحليل نظام القوافي، والتوازي التركيبي (ويقوم بإعداد جدول)، بالطريقة التي تظهر فيها الاستعارات والتشابيه على

شكل تواز داخلي، وأدوار الشخوص النحوية. إن تحليله يقوم على وصف الطريقة التي تنتظم بها القصيدة؛ فهو لا يتعرض أبداً لمعنى الأثر.

فقد لاحظ مثلاً أن أحد المتغيرات في البيت الثالث حيث استعمل بودلير كلمة يوم Jour بدل المساء Soir؛ لضرورة القافية الداخلية لكي ينسجم النبر مع الأبيات الأولى. وعلى العكس من هذا قامت خالدة سعيد بإعداد تواز موضوعاتي تتولد من خلاله معاني القصيدة. وإذا كانت وسيلة البرهنة الرئيسية هي نفسها لدى كل منهما- فإن المفهوم البنيوي للتوازي - واستخدامه مختلف تماماً. وهذا الفارق يمكن تعليله بطريقتين.

أولاهما تكمن في الدور المسند للشاعر والناقد من وجهة نظر خالدة سعيد؛ فعلى الناقد فك رموز الأثر، لأن الشاعر راء (وسوف نأتي على هذه النقطة لاحقاً).

و**الثانية** - خلافاً لروفي RUWET وياكبسون ولفي شتراوس الذين لم يدرسوا سوى قصائد لبودلير ولويز لابي LOUISE LABBE - قامت خالدة سعيد بدراسة القصيدة الحرة التي لا تلتزم بالقافية ولا نظام الأشطر الأمر الذي يصعب معه استنباط توازي تركيبي أو صوتي مما أفضى إلى التناقض حيث تدرس القصيدة الحرة كما لو كانت نصا نثريا. وفي هذا الاتجاه تبقى في خط ياكسون الذي يرى: «أن التوازي ليس خاصية للغة الشعرية»[129].

إلا أنه يقوم بتمييز الشعر الذي يكون البيت فيه ذا وحدة تركيبية وقائماً على التوازي الدلالي والمعنوي وبين النثر الذي تكون فيه: «الوحدات المعنوية على اختلاف طاقاتها [الإيحائية] هي التي تنظم في المستوى الأول البنى المتوازية»[130]. وهكذا تكون خالدة سعيد قد عرفت كيف تكيف هذا المفهوم مع مقاربتها النقدية، وكذلك مع خواص الشعر الذي تدرسه. ولكن ياكوسبون يرى أن هذا التكييف يجعل الشعر والنثر

سواء. وهذه الملاحظة تسمح لنا بالعودة إلى التعريف الذي قدمناه من قبل للشعر وذلك في الجزء الثاني المتعلق بالمرحلة الأولى لخالدة سعيد. إن هذا التعريف لايزال صحيحاً في المرحلة الثانية من نقدها والذي ترى فيه أن الشعر يشكل «وحدة عضوية» وهي بذلك التعريف إنما تسعى إلى البرهنة على أن الشعر الجديد لم يعد موجودا ولم يعد يصلح كذلك ليتناسب مع النص النثري أكثر من الشعر الجديد. والواقع أن الطريقة الموضوعية الوحيدة التي بواسطتها يمكن القطع أن الشعراء الجدد يكتبون حقاً شعراً إنما هي رسم بالكلمات؛ التبوغرافيا.

4 - بعض الإعارات من جماعة تل كل TEL QUEL

إن البنيوية في مقاربة خالدة سعيد تنفرد بكونها تستعير بعض المفاهيم من جماعة **تل كل** TEL QUEL، وذلك عند ما تطالب بالقراءة الدينامية[131] التي تنير النص وتعمق القراءات السابقة، والمصطلحان «القراءة»، و«الدينامية» يستحقان في نظرنا التوضيح.

إن خالدة سعيد لا تقدم تعريفاً لمفهوم الدينامية، ولكننا يمكن أن نستنتج من خلال استخدامها له أنه مرادف لمفهوم البنية.

إن القراءة الدينامية هي التي تتطلب نشاطاً من طرف القارئ لإعادة بناء حركة القصيدة. إن مفهوم القراءة مهم كذلك، لأنه جديد على النقد العربي، وباستخدام خالدة سعيد له إنما تعتمد شروط جماعة تل كل المطالبة بقراءة جديدة وقارئ جديد.

وهذا التوجه جعل زعماء حركة **تل كل** يرفضون مفاهيم مثل الكاتب والأثر مفضلين عليها راسم النص، Scripteur - والنص. الواقع أن الإبداع في نظرهم هو إنتاج، كما هو عمل ناجم عن العلاقات الاجتماعية، والقارئ من وجهة نظرهم يمكن أن يشارك في عملية الإنتاج هذه. وقد اشترط ركاردو RICARDOU لذلك أن يكتسب "أُمِّيَّةً ثَانِيَّةً"[132].

وانطلاقاً من هنا يرى بودري BAUDRY إنه إذا كانت القراءة إنتاج، فإنه يمكن أن يسمح للقارئ بالولوج إلى ميكانزمات الإنتاج.

«إن هذه القراءة، بعيداً من أن تكون وسيلة صون للقارئ من هاجس الكتابة، تضعه في موقع يمارس من خلاله القراءة والكتابة، لنفسه كما تقوده كذلك إلى التماسك ليس كحائز ولا مالك وإنما كتأثير لنص»[133].

ولهذا السبب جاءت رغبة خالدة سعيد في قارئ نشط وهي بذلك تلتحق بأطروحات تل كل وتتكلم عن راسم النص Script»[134]. وتستخدمه بلفظته الفرنسية في سياق نصها لتعنى به الكاتب. ولكن تأملاتها تأخذ ثقلا أكبر لأنها بثت في ثقافة كان الطابع الشفهي للشعر فيها مهما: فهو يحفظ ويسمع كالموسيقى، ولكنه لايقرأ مادام ينعم بالحياة. وهكذا تكون قد قلبت هذه المؤانسة لتطلب من القارئ قراءة الشعر بطريقة دينامية. إن مفهوم القارئ يستوعب في الحقيقة مجموع الأشخاص الذين يقرؤون: النقاد أي الجمهور المستهلك للشعر.

إن هذه القراءة الدينامية لا يمكن عزلها عن مفهوم النص. إذهي بالفعل تفرضها بنية القصيدة؛ كما قالت خالدة أثناء تناولها لقصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»:

«فهي شبكية الاتجاهات لأن محاور متعددة تتقاطع فيها»[135]
وعند ما قامت خالدة سعيد بربط مفهوم القصيدة بالنسيج Tissu فإنها بذلك قد أخذت بالمعادلة التي وضعها بارت BARTHES في كتابه س/ز. S/Z بين النص والنسيج والضفيرة والذي يقدم له التعريف التالي:

«إن النص في الفترة التي فيها ينبني إنما يشابه تخريمة القماش على شكل أسنان تتولد أمامنا تحت أصابع الخياطة: كلما بُدئَ في فقرة منه تم انتظار الفقرة الأخرى ليعاد الخيط من جديد إلى الطبل»[136].

إن استعارة التخريمة التي نسجت تعبر عن نفس الفكرة التي تقول بها خالدة سعيد. ومن المؤكد أن، س/ز قد نشر في نفس السنة التي نشرت فيها دراسة خالدة سعيد حول «هذا هو اسمي»، ولكن بارت قد شرح في الصفحة الأولى من كتابه S/Z أن هذا الكتاب هو الناتج من محاضرات ألقيت سنة 1968 حتى 1969 في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا أي نفس السنة التي تلقت فيها خالدة سعيد محاضراته في هذه المدرسة.

إن هذا المثال يظهر نوع التأثيرات التي أثرت على خالدة سعيد: ويعني ببساطة نقطة خاصة من برهنة (مثل مفهوم النص في المقاربة النقدية ل. S/Z) التي ضمنتها محاولتها النقدية. إن هذه المحاولة تطرح حتما بعض الاختلاف المعنوي عند استخدام هذه المفاهيم: فمفهوم النص عند بارت كان نابعاً من التحليل البنيوي لقصة قصيرة لبالزاك BALZAC، أُنْجِزَتْ من خلال خمس سنن، وهذه السنن تشكل شبكة من خلالها تمر بنية النص. إن استخراج هذه السنن عند قراءة القصة يجلي بنيتها، ضفيرتها، نسيجها: فهي إذن نص. ولكن خالدة ترى أن نسيج النص متشكل من تقاطع معانيه وبشكل أدق فإنها تقوم بوضع المحاور الكبرى الموضوعاتية للقصيدة في تكافؤ: لنرى فيه «كيف - يتقاطع خط (الوطن - الدم - الموت - الانبعاث) مع خط الحب والموت - والولادة»(137).

بعد استعمالها لمفهومات **راسم النص** Script، و**النص**، و**القراءة**، قامت خالدة سعيد باستخدام كلمة **ثورة**. إن السياق الذي استخدمت فيه كلمة ثورة يختلف كذلك عن السياقات الذي كانت تستخدم فيها. والحق أن مفهوم الثورة قد استعمل كثيراً في التقليد العربي. والطابع الثوري للقصيدة عرف منذ قيام ثورات للتحرر من الاستعمار، وبعد الاستقلال

كانت هذه الثورة من أجل التحرر الاجتماعي والسياسي. وفي التقليد الفرنسي كان الأدب والثورة مقترنين وذلك منذ عصر الأنوار حتى السرياليين. ولكن معنى الثورة هنا مختلف: فهو غير نابع من الموضوعات ولكن من الشكل الجديد للشعر، من نسيجه؛ فالشعر الجديد هنا ثورة لأنه قَلَّبَ القواعد المتواضع عليها للقراءة وللكتابة، ولأنه هو يغير العلاقة بين الواقع والشعر من خلال تحويل البنى التركيبية يغير العلاقة بين الإنسان والمجتمع وحتى مع هذا الواقع تقول خالدة سعيد: «القصيدة إعلان ثورة وتحد؛ هي ثورة على كل سكون وتقليد»(138).

وإذا كانت هذه الإرادة الثورية لا تمر حتماً بقوالب شعرية عتيقة، ولكن بتكسير هذه القوالب، فإن فعل الثورة أكثر أهمية لأنه يعني القطيعة مع العالم القديم، ومع التوازن الذي رتب في هذا العالم بين الحقيقة والبنية الشعرية التي تقابلها: «رسالة الشعر العظيم ثورية دوماً لأن هذا الشعر هو أبداً هدم أو بناء لعالم جديد»(139). وهي في ذلك توافق مايراه فليب سولارس PHILIPPE SOLLERS فهو يؤكد في مقال له عنوانه «الكتابة والثورة» أن الكتابة والثورة يشكلان قضية مشتركة(140).

وهو يجعل البعد الثوري للنص متعلقاً «بسمكه وعمقه النصي المكثف»(141). والحقيقة أن سولارس، ينطلق من موقف ماركسي في معجمه المصطلحي، وهو بذلك يجعل ثورة الفعل تتعلق بالدال وليس بالمدلول.

وهنا أيضاً تقترب خالدة من فكر جماعة **تل كل.**

وفي السنة الموالية وبعدما طورت أطروحاتها حول علاقة الشعر بالثورة، ستقوم بإعادة صياغة تلك الأفكار من خلال دراسة نشرت بمناسبة ظهور المؤلفات الكاملة لبدر شاكر السياب. وكان عنوان هذه الدراسة

«الحركة والدائرة» سنة 1971. وهي في هذا إنما تتبنى نظريات أدونيس: «الرؤية والحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر وهو كذلك تصحيح سلبي لهذا الواقع الفاسد وما الثورة إلا صورته، الإيجابية»[142]. وهي تجسد هذه الأطروحة من خلال استخدامها لشعار من شعارات الطلاب الفرنسيين في ثورتهم عام 1968: «انسوا كل ما عرفتم وابدأوا بالحلم»[143].

ويمكن أن تظهر أطروحات خالدة سعيد هذه على تناقض مع أطروحتها السابقة: فهذا التقديم لشاعر متصوف كما تصفه خالدة سعيد «صوفية أدونيس»[144] رائي Visonnaire[145] متناقض مع مفهوم Scripteur، ومع ذلك فإن التجربة الشعرية التي مر بها الشاعر لعمقها لا يمكن فهمها إلا إذا تمت القطيعة مع البنى التقليدية، واستخدمت المقترحات التي قدمها مفهوم النص الذي حُدِّدَ من قبل. وهكذا تجد التوفيقية التي اعتمدتها خالدة سعيد معناها: لقد أخذت ما لها خلال لقاءاتها الثقافية، وطوعته لمنطقها النقدي الخاص.

إن هذا التصور للشاعر الرائي وهو تصور رومنسي، نجده عند هيغو HUGO، ولدى رمبو RIMBAUD، إن هذا التصور يعتبر محاولة الرؤيا من لدن الشعراء منهجا في حد ذاته؛ فقد قال رمبو ذلك في رسالة مؤرخة بتاريخ 15 مايو 1871م: «إن الشاعر يجعل من نفسه رائياً، وذلك بإحداث تشويش طويل وضخم ومعقلن للحواس كلها»[146]. وعند ما يستنفد الشاعر ما لديه من سموم يمكن في هذه الحالة أن يصل إلى المجهول ويترجم رؤاه بلغة سحرية جديدة. إن الرائي، في حالة أدونيس كرمبو RIMBAUD هو الذي يتجه إلى ما بعد الإنساني. أفنستغرب بعد هذا التصور للشاعر أن تستعمل خالدة سعيد بعض مصطلحات علم النفس!.

جـ - الأخذ عن علم النفس.

إن الشاعر عند ما يرغب في تغيير الواقع الاجتماعي بواسطة الحلم - هذا الواقع الذي يشكل ظاهرة سمو - يجعل من اللاوعي، الذي يأتي منه الحلم، محركا للثورة كما في التيارات الفنية. وهكذا فإن الدور الثوري للشعر لا يمكن أن يكون إلا متأصلا في اللاوعي، لأن هذا التأصل وحده هو الذي يسمح له بالقبض على اللاوعي الجماعي. وإذا كان اللاوعي الجماعي مصطلحاً من مصطلحات يونغ JUNG، يونغ الذي يعتبر اللاوعي الجماعي إرثاً روحياً للنوع البشري، بنيته حاضرة في كل فرد وتظهر بواسطة وجوه، أو صور أو رموز قديمة، ومشتركة لدى البشرية جميعاً. أما بالنسبة لخالدة سعيد فإن اللاوعي الجماعي يعني التيار الإديولوجي والذي تسميه أسطورة العصر والذي يتقاسمه أفراد مجتمع معين في وقت معين ويقبض الشاعر الرائي عليه ويعريه[147].

وهكذا فإن المفاهيم التي أخذت عن يونغ تبدو مبتوتة الصلة عن فكره؛ لقد استخدمتها خالدة سعيد للبرهنة على شيء آخر. ومفهوم أسطورة العصر كاف للبرهنة على ذلك:إن النماذج Archetypes في فكر يونغ هي في الحقيقة قديمة ومتوارثة ولايمكن أن تنسب إلى عصر معين.

وفي دراسة عنوانها «صراع اللغة واللالغة» خصصتها خالدة لأنسى الحاج، ستقوم باستعمال مصطلحين فريدين هما «دافع الحياة ودافع الموت»[148] وستضعهما على الظاهرة اللغوية بغية شرح القصيدة التي تتراءى لها على أنها صراع بين اتجاهين اتجاه الموت؛ أي الصمت، واتجاه الحياة أي الكلام. وإذا كانت خالدة سعيد تنتقل في هذه دراسة وتلك من يونج إلى افرويد بسهولة مع ما بين نظريتيهما من اختلاف وعدم تجانس، فذلك لأنها لا تأخذ منهما سوى المفردات، التي تقطعها عن السياق الذي يحدد المفهوم الذي أخذته عندهما. أضف إلى ذلك أنها تحيل إلى افرويد

بواسطة ريكور RICOEUR الذي تذكره بدون أن تعين عنوان[149] كتابه **صراع التأويلات** الذي تحيل إليه والذي خصص منه جزء لتأويل افرويد. وكذلك فإنها تعود بعد قراءتها لريكور RICOEUR فتشرح معنى السمو: «ينشط الدافع الجنسي حيثما كان دافع الموت ناشطاً»[150]. ويمكن التقدم بفكرة مفادها أنها قد قرأت افرويد FREUD من خلال ريكور RICOEUR الذي لايمكن إلا أن يجتذبها بتفكيره وهي التي ظلت وفية للبحث عن المعنى ولها رغبة شديدة في تفكيك النص.

وفي المرحلة الثانية من إنتاجها ستقوم خالدة سعيد بتحسين آلياتها النقدية. وإذا كان نقدها قد تأثر بالنموذج البنيوي خاصة، فإنه قد تميز بتلفيقية تتحدد في مستويين: ففي المستوى الأول راحت تطور فكرة الشاعر الرائي وفي الوقت الذي أدخلت أفكار **تل كل** TEL QUEL إلى نقدها. ومن المعروف أن هذه الجماعة رفضت مفهوم المبدع.

ولم يمنع خالدة سعيد ميلها إلى البنيوية من استخدام مفاهيم علم النفس. إن توفيقيتها الأولى نابعة من تعدد التأثيرات، وأما الثانية فهي نابعة من الطريقة التي أدرجت بها هذه التأثيرات في نقدها. وهكذا فإن المنهج البنيوي قد استحضر هنا فقط من أجل خدمة منهج موضوعاتي كان قد شكل أساس مبدئها النقدي. إن جدة هذا النقد تكمن في كون خالدة تشرح النص من خلال النص نفسه وعبر وظائف موضوعاته، التي تولد عنها معناه. وهذا هو المهم بالنسبة للناقد: فهو مفكك رموز.

ومهما قطعت خالدة سعيد شرحها من الإحالات الببليوغرافية فإنها قد وضعت مكانة هامة لمبدع النص. إن هذا الموقف لايمكن فصله عن التيار الأدبي المتمثل في تيار الشعر الجديد والذي واكبت تطوره وحاولت الإسهام في فهمه. والواقع أن هذا الشعر يسعى إلى أن ينقطع عن

التقليد، إلا أنه لايمكن إلا أن يرتسم في التاريخ، وإذن لا يمكن له إلا أن يؤكد إرادة ضمير فاعل.

في الوقت الذي يطرح فيه الشعر الجديد إشكالية الحداثة بواسطة شكل شعري جديد يكون قد تجاوز إطار الأدب ليعبر عن تحول أشمل عرفه العالم العربي. وبناء على هذا فإن الرغبة في شرح هذه التجربة الشعرية إلا بواسطة هذه الأشكال - وبإضفاء نوع من التجريد على المبدع - سيحد من مداها، وكما قال أدونيس: «إن الحداثة ليست تحولاً بسيطاً في النظام الشكلي للبيت وللقافية، نظام جديد للنثر خارج كل نظم. إن الحداثة تعني تحولا في الرؤية العربية للإنسان والعالم، داخل التصور الشعري»(151).

وسوف تلتفت يمنى العيد هي الأخرى باتجاه البنيوية، ولأسباب أخرى ربما اتصف نقد خالدة سعيد البنيوي بالتوفيقية إلا أن سبب ذلك هو هاجسها في وضع مبدع النص في الحسبان. إن إرادة يمنى العيد في ربط النص بالتحولات الاجتماعية التي تشهد عليها الآثار الأدبية، هو الذي جعلها هي الأخرى تكيف البنيوية مع التحليل الاجتماعي. وفي الأخير فإنهما ترغبان في استخدام المبادئ البنيوية من أجل إخضاعها لمنهجيهما في مقاربة الأدب. فلنلتفت الآن إلى التحول من الماركسية الأرتودوكسية إلى البنيوية التوفيقية لدى يمنى العيد.

الفصل السادس

يمنى العيد من الماركسية إلى البنيوية

تنتمي يمنى العيد إلى جماعة المثقفين الذين أرادوا تجديد الماركسية انطلاقاً من العلوم الإنسانية التي اعتبروها تجديداً للفكر اليساري والتي

ما فتئت تنمو وتتطور في الغرب. ولم تكن يمنى العيد إلا لتنجذب إلى حركة فكرية تجعل من السيرِ الداخلي للنص الأدبي مركز اهتمامها وبحثها؛ ويمنى العيد هي التي حاولت مقاربة الخصوصية الأدبية للنص من خلال منهج القول « Modalité du dire ».

وسنحاول أن نوضح أن هذه الناقدة تناولت البنيوية انطلاقاً من مواقفها الماركسية، ولنا أن نتساءل عن النتائج التي سيثمر عنها التقاء فكرين قد يختلفان إلى حد التناقض.

ظهر الانزلاق من رؤية ماركسية محضة إلى التحليل اللانتقائي « ecléctique » للخطاب الأدبي عند يمنى العيد في محاضرتها التي ألقيت ببيروت في إطار ندوة حول الثقافة الوطنية اللبنانية، وكان عنوان المحاضرة: «النقد الأدبي في الثقافة الوطنية وقد نشرت أعمال الندوة سنة 1979 تحت عنوان: **الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة**[152].

إن يمنى العيد تريد أن تبرز بنية النص لتوضح بواسطتها العلاقة فيما بينها وبين الثقافة المسيطرة، فالمبدأ الأساسي الذي ستطوره في باقي دراساتها النقدية هو وجود علاقة بين التعبير الأدبي والظرفية الاجتماعية؛ وهي الفكرة التي كان BAKHTINE قد صاغها في كتابه **الماركسية وفلسفة اللغة**: «إن الكلمة، كما نعلم، تعكس بصورة دقيقة انزلاقات الوجود الاجتماعي التي يصعب إدراكها»[153].

فالظروف الاقتصادية، بالنسبة له هي التي تحدد أشكال التعبير الدلالي « Sémiotique ».

أ- تصور جديد للنقد

تضع يمنى العيد قواعدِ نقد جديد، بعدما رفضت المناهج النقدية السابقة، وبما أنها تتموقع في امتدادها، فلابد من ذكر هذه المناهج.

ترفض يمنى العيد أن تعتبر النقد كنتاج أدبي مواز للنص الأدبي الذي يشكل موضوعه والذي لا يمكن إلا أن يكون بعده في الرتبة. كما لا يمكن للنقد أن يكون مجرد شرح بسيط للنص، ولا مجرد بحث عن ذات المؤلف المبدِعة.

كل هذه المفاهيم ليست في نظر يمنى العيد أكثر من وجهات نظر أو ردود فعل تلجأ إلى وسائل خارجة عن الأدب. وللإشارة، فيمنى العيد تستعمل عبارات ماركسية لرفض هذه المناهج: «هذه النظرات وغيرها لا تخلو من صياغة عملية النقد في شكل آراء وانطباعات تتوجه إلى النص من خارجه متمادية بذلك في تغريب الأثر الأدبي، وواقعة تحت وطأة البنية الثقافية ذاتها التي تحكم النص»[154].

في هذه الحالات، نجد أن النص النقدي لايفيد النص الأدبي، بل يجمده، جاعلاً منه تجسيداً لا أقل ولا أكثر لمبادئ غير أدبية ومع ذلك، يمكن الرد على يمنى العيد بأن طريقتها في استعمال الماركسية هي إلى حد كبير تطبيق مبادئ على النص خارجة عنه، لأن هدف هذه الفلسفة هو أولاً تحليل الظواهر الاجتماعية.

وعلينا إذن أن نرى ما إذا كانت الناقدة في هذه المرحلة الثانية قد تحولت عن هذا المنهج، بالإضافة إلى أنها تقول في مقدمة كتابها: **في معرفة النص**: «أن يصير النقد علماً يستفيد من البحث من النشاط الفكري، ومن إنجازاته في كل الميادين التي تعينه في عمله على النص»[155].

فهي تتجه إذن نحو هذه العناصر الخارجية بالنسبة للأدب. إلا أنها تدعو إلى نقد علمي يتناول مقاربة النص الأدبي كبنية يجب إبرازها، وهذا هو الجديد بالنسبة للنقاد السابقين.

1 - تعريف النقد كممارسة

في هذه الطريقة يَكْمُنُ التحليل البنيوي للنص. هذه الأفكار وخاصة العلاقة بين البنية الاجتماعية وبنية نص أدبي تناولتها يمنى العيد في الجزءين الأول والثاني من كتابها **في معرفة النص**[156]. وفي فصل من **في القول الشعري**[157]. ورغم أن هذين الكتابين يتميزان بتقديم المنهج البنيوي، إلا أنهما يختلفان في بعض النقاط، بسبب وجود مقالات في القول الشعري يرجع تاريخها إلى ما أسميناه مرحلة الماركسية عند يمنى العيد.

لا تذكر مقدمة كتابها **في معرفة النص** محتوى هذا الكتاب، كما هي العادة، لكنها تقترح تعريفاً للنقد استطاعت يمنى العيد أن تبلوره من خلال قراءاتها الجديدة، وقد لاحظنا من قبل أن مكانة النظرية أهم من تلك التي تولى للتطبيق وأن نتائج التطبيق بعيدة من النظريات، وتبدأ يمنى العيد **في معرفة النص** بتعريف مفهوم التطبيق الأدبي الذي تفصله عن مصطلح «ممارسة».

إذا كانت النظرية عملياً سابقة على التطبيق الآلي على النصوص، فالممارسة على النقيض من ذلك، تحاول إبراز قواعد سير النص لتجد القوانين المطبقة على نصوص أخرى. فالممارسة تمكن الناقد من البقاء في حدود النص وإنتاج معرفة لاتكون تحصيل حاصل (تكرارية). كما تقول يمنى العيد: «الممارسة نشاط لاتتكرر بل ينتج. نشاط يتحدد بموضوعه ويتمايز في حقله الخاص»[158]. إن الممارسة مستقلة عن النظرية وعن التطبيق كذلك، فهي نشاط مستقل منتج للمعنى.

2 - الممارسة والتأويل

تكمن أهمية هذا المفهوم في كونه يشير إلى حرص جديد لدى يمنى

العيد: أي اعتبار النص في نظامه الداخلي «Mécanisme interne» وصياغة نقده انطلاقا من قوانين سيره.

لكن يتضح أن الشعرية كما تعرفها يمنى العيد لا تنفصل عن التأويل، لأنها إن أرادت إيجاد قوانين السير هذه، فهي تريد كذلك إيجاد المعنى.

فيمنى العيد تقع إذن في موقف المتوسط الذي يذكره TODOROV: «إن التأويل يسبق ويتبع الشعرية في نفس الوقت: فمفاهيم الشعرية تتبلور حسب ضرورات التحليل الملموس الذي، لا يستطيع بدوره، أن يتقدم إلا باستعمال الأدوات التي بلورتها النظرية [...] إن كتاب النقد كثيراً ما يكون عملية ذهاب وإياب دائم بين الشعرية والتأويل»[159].

ترى يمنى العيد أن النشاط البنيوي (طريقة) قد يمكنها من الوصول إلى معنى النص. والمعروف أن البنيوية ترى أن كنه الأدب يكْمُن في نظام يسمح بفهم كيف يمكن وجود المعنى وكيف يسير لأن هناك أكثر من معنى)، إلا أن هذا التكامل بين الشعرية والتأويل الذي تطالب به يمنى العيد هو الذي قد يسمح في نظرها باستيعاب الماركسية للبنيوية. وترفض يمنى العيد اعتبار النص كظاهرة معزولة، منفصلة عن المحيط الاجتماعي الذي كتب فيه، وهو ما تسميه: الخارج أي المجتمع، اللغة، الكلام، الفرد: «اللغة مخزون الذاكرة التاريخية [...] من هذا العالم كمتخيل يأتي الكاتب إلى الكتابة»[160].

ويغدو البحث عن المعنى عند يمنى العيد بحثا عن معنى هو في ذاته حضور المجتمع في النص، لكن، قبل تعميق هذه المسألة، علينا أن نقف عند تقديم يمنى العيد للبنيوية:

ب - تقديم ونقد يمنى العيد للرؤية البنيوية:

قبل الدخول في تحليلات يمنى العيد علينا أن نوضح معاني

العبارات التي تستخدمها والتي قد لاتكون بالضرورة مطابقة لما في القواميس المزدوجة ولا للعبارات التي جرت بها العادة، فهذه الألفاظ لا تأخذ معناها إلا في النظام الفكري الذي يحكمها:

قول	Discours
خطاب	Discours
تركيب	Syntaxe
المتخيل	Fiction
الشعرية	Poétique
الأدبية	Littérarité

كل هذه المفاهيم وغيرها - مما سنوضح في موضعها - استخدمتها يمنى العيد في دراساتها حول الأدب بصورة عامة لوصف النصوص الأدبية.

1 - التقديم:

تبدأ يمنى العيد بتقديم اللسانيات عند SAUSSURE حيث تعرف العلامة Signe والدال Signifiant والمدلول، Signifier التزامن Synchronie والتعاقب «diaehronie» والنظام Système، غايتها الأساسية هنا هي الوصول إلى معرفة النص عن طريق هذه الأدوات المستمدة من اللسانيات، وتحذر من استخدامها خارج الوسط الثقافي الذي أنتجها، حيث: يلزم الحذر والتبصر.

ولتفادي خطر «التشويه»، يجب ملاءمة هذه الأدوات مع واقع النصوص العربية.

وتذكر الرمز لتعرف بشكل أفضل طبيعة العلامة اللغوية: وهكذا تقابل علاقة الدلالة التي تؤسس العلاقة بين الدال والمدلول في العلامة

بعلاقة التمثيل التي هي أساس العلاقة بين الدال والمرجع Référent في الرمز. وينشأ المعنى من علاقة الوحدات اللغوية فيما بينها أكثر مما ينشأ من العلاقة مع الواقع غير اللغوي. ونشير هنا إلى أن كلمة «نص» عند يمنى العيد ينطبق على الرواية والقصة والشعر ولايختلف عن الخطاب. والنقد البنيوي في نظرها يكمن في إبراز بنية النص المكونة من عدة عناصر أي من وحدات لغوية، في صورة شعرية أو دلالة حافة[161] أو رمز أو في «الموسيقى» التي تعني بها الناقدة هنا «الإيقاع»[162].

باستطاعة الناقد إذن دراسة البنية محللاً، أولاً، البنية السطحية ثم معمقاً التفكير حتى يصل إلى البنية العميقة.

وتدرس يمنى العيد العناصر التي تشكل وحدة النص فمثلا في إحدى الصور الشعرية ستحاول، إبراز الدلالات التي يجمعها المحور الأفقي[163] وهي الدلالات المتعلقة بالجذر التركيبي، ثم الدلالات التي يجمعها المحور العمودي وهي المتعلقة بالتداعيات والإيحاءات أو الإيحاءات[164].

وهذه المفاهيم تشكل أساس إبراز البنية. تقول يمنى العيد: إنها ستأخذ كلمة المعلب التي تعطي في نظرها على المحور الأفقي، علب، التعليب، علب، والمغلف، والمخبأ، المورد... وعلى المحور الثاني العمودي ستورد كلمة التسويق، التجارة، الربح، الاستغلال الرأسمالية (في معرفة النص، ص: 36) إن هذه المفاهيم هي التي ستشكل القاعدة التي ستعري البنية. وكما قالت: «نكشف آلية الحركة بين عناصر النص نكشف الرؤية التي تحكمها وربما تمكن الباحث في مجموعة نصوص أن يكشف قوانين مشتركة بينها كما فعل بروب PROPP»[165].

وهنا ينتهي تقديم المنهج البنيوي في شكل دليل مقدم للباحثين العرب.

2 - تحليل هذه الخطوة البنيوية الأولى

لا مناص من إبداء بعض الملاحظات:

أول ما يثير الانتباه في هذا التقديم هو بالطبع سرعته وإيجازه. ومن الغريب أن يمنى العيد تريد أن تجري تطبيقاً نقدياً يقوم على البنيوية بهذا الحد الأدنى من التركيز على تعريفات معقدة حيث إن الجمهور الذي تتوجه إليه لا ينتمي إلى هذا المناخ الثقافي الذي تعود إليه هذه المفاهيم. وكان من المتوقع أن تقترح الناقدة مبادئ أكثر منهجية، تمكنها من تقسيم القصة إلى مقاطع لتحديد التقائها وتحديد من يتكلم في النص لكنها تكتفي بإعطاء بعض التعريفات المتعلقة بالمصطلحات الأكثر استعمالاً في البنيوية دون تفكير منظم يحكم وينظم هذا التقديم. ولا نلمس العلاقة بين هذه التعريفات وسير النص الداخلي، ويمنى العيد لاتوضح في الحقيقة المنهج البنيوي كفكر متماسك، بل تتهمه بالسرعة والعمومية. إضافة إلى ذلك، فتعريف هذه المصطلحات كثيراً ما يكون تقريبياً. وهذا عائد أساساً إلى اللغة الصورية التي تستخدمها.

فهي تستعمل لغة شمسكي CHOMSKY (في نظرية 1965) عند ما تتكلم عن البنية العميقة والبنية السطحية. ينقسم النحو عند شمسكي CHOMSKY إلى ثلاثة مكونات: المكونات التركيبية والصوتية والدلالية. ينطبق التأويل الصوتي على البنية السطحية والمكون الدلالي على البنية العميقة. ويتم تجاوز أحدهما إلى الآخر بواسطة المكون التحويلي. وهي أحد المجموعتين التي يشتمل عليها المكون التركيبي. (الثانية) هي المكون الأساسي (الذي يحتوي على قواعد إعادة الكتابة وقواعد المعجم).

أما يمنى العيد فتعكس ذلك تماماً: حيث تنطلق من البنية السطحية نحو البنية العميقة، وإذا كانت الناقدة تستخدم هذه المفردات من شمسكي

CHOMSKY إلا أنها لاتوضح ما تعني بالبنيتين ولا كيفية تطبيقهما على نص عربي ومن المعلوم أنه قد أخذ على شمسكي CHOMSKY غموضه وتناقضاته في أحيان كثيرة يقول G.MOUNIN ساخراً: «توجد دائماً عنده - كما في الإنجيل - جملة لم تُذكَرْ تقول عكس ما تُفَسَّرُ به نظريته العامة»(166).

إن المشكلة المطروحة هنا هي «أن اللغة العربية في بنيتها لم توصف بوسائل الألسنية الغربية»(167).

نجد عند سيبويه مفاهيم المسند والمسند إليه، وهي مانجده في النحو الإغريقي - اللاتني Sujet et Prédicat وأقسام الجمل عند النحاة العرب ليست شكلية محضة، كما لاحظ ذلك إبراهيم آسي: «إن النحو يستند على البنية العميقة للقول وليس فقط على البنية الظاهرة»(168).

إن قلة اللغويين المعاصرين تؤدي إلى نتائج سلبية في فهم العرب لميزات بنية لغتهم. يقول جعفردك الباب «العرب بأمس الحاجة اليوم إلى الاستفادة من معطيات اللسانيات الحديثة ليتمكنوا في ضوئها من فهم خصائص بنية العربية بشكل صحيح»(169).

وهذا يبدو صحيحاً لأن الروابط مع العالم الغربي وخاصة مع أدبه المترجم إلى العربية في القرنين الأخيرين قد أدخل في اللغة العربية عبارات جديدة. فالمترجمون لم يكونوا دائماً يتحملون عناء ملاءمة الخطاب الفرنسي أو الانجليزي إلخ مع خصوصية اللغة العربية، لأنهم يحبذون الترجمة الحرفية.

ويبدو في نظرنا من الصعوبة بمكان محاولة مقاربة بنيوية للنص، متأثرة باللغويين الغربيين، دون القيام مسبقاً بعمل حول اللغة العربية مماثل للذي قام به هؤلاء اللغويون حول لغتهم. ومن الصعب وجود BARTHES عربي قبل وجود سابق لـ SAUSSURE عربي، وهذا ما يدل

على أن تعريفات يمنى العيد تفقد الصحة أحياناً، كما هو الحال بخصوص تعريف المحور الأفقي والمحور العمودي اللذين لا تفصل بينهما. رغم أن الفرق موجود: فالروابط التركيبية قائمة بين الوحدات الموجودة في الخطاب، وهاكم المثال الذي يقدمه SAUSSURE: «إذا كان الجو جميلاً، فستخرج»[170]، حيث إن كلمة «temps» لا قيمة لها إلا بواسطة العلاقة التركيبية التي تربطها بالكلمات التي سبقتها. أما المحور العمودي Paradigrue، فيسير بطريقة تجميعية: «خارج الخطاب، فإن الكلمات التي تعطي شيئاً مشتركاً تتجمع في الذاكرة، وتتكون مجموعات تغلب عليها علاقات شديدة الاختلاف»[171]. وقد اختارت يمنى العيد مثالين لتوضيح الوحدة التركيبية، لكنهما يشكلان وحدة عمودية لأن الوحدة التركيبية لا يمكن تعريفها إلا في خطاب. أضف إلى ذلك أن الناقدة تخلط بين وحدتين عموديتين في هذه الوحدة العمودية التي تعتبرها تركيبية. فكلمات علب وتعليب لها جذر مشترك، لكنها تضيف مغلف، ومخبأ وهذا ما ينهي السلسلة ليخرج العد إلى مستوى المعنى الإيحائي.
لا ينقص تعريفات يمنى العيد بعض التركيز والتماسك فحسب، لكن الناقدة لاتربط بين هذه المفاهيم وفائدتها في النص، أو لا تشرح ذلك على الأقل. كل شيء في النص علامة، والوحدة التركيبية تفيد تسلسل هذه العلامات، ومن هنا يمكننا إبراز نحو للقصة (بإبراز الوظائف مثلاً). وبعد هذا التقسيم، يمكن وضع استبدال على مستوى هذه الوظائف. يعطي بارت المثال التالي في معرض تناوله لقصة فلوبير Félicité في مقاله «التحليل البنيوي للقصص» يقول بارت: «إن إدخال الببغاء إلى دار «FELICITE» له ارتباط بقطع التأثيث والولع بالتحف»[172].

في هذا المثال، يكمن الاستبدال في الاختيار الذي يجب إجراؤه بين هذه المقاطع: الحصول على الببغاء: التأثيث أو عدمه، والولع بالتحف أو عدمه.

جـ - محاولة ربط النص بالمجتمع:

عند انتقادها للبنيوية، تبدأ يمنى العيد بالتساؤل حول ما إذا كان باستطاعة المثقف قبول عزل النص الذي يؤدي إليه التحليل البنيوي، وإذا كانت تأسف لكون المنهج البنيوي يعزل النص، إلا أنها ترى هذا المنهج ضرورياً في مرحلة أولى. فعزل النص مؤقت إذن.

وفي مرحلة ثانية تأمل يمنى العيد ربط النص بمجاله الاجتماعي، إذ تبرز في الواقع أن النص الأدبي في عزلته: «يتكون وينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه أي هذا المجال الثقافي موجود في مجال اجتماعي»[173].

1 - بواسطة سوسير:

لوضع العلاقة بين النص والمجتمع، تنطلق يمنى العيد من الفرق الذي وضعه بين اللغة والكلام (Langue et Parole) وتساءلت قائلة: «اللغة كما يقول سوسير ذات طابع اجتماعي ألا يدخل هذا الاجتماعي إلى النص الذي مادته اللغة»[174] ومن هنا تتوصل إلى إدخال العنصر الاجتماعي في النص نفسه. لكنها في انطلاقها من نظرية سوسير تنتهي إلى خلط اللغة والكلام. فعند ما يقول سوسير إن اللغة فعل اجتماعي تفهمه في المعنى التاريخي، و«اجتماعي» في المعنى الذي يريد سوسير يعني أن اللغة عقد مبرم بين أفراد (عن طريق النحو، والمفردات مثلاً)، وهي عقد لايمكن للفرد أن يخلقه أو يغيره لأنه قائم ودائم بشكل مسبق، «اجتماعي» تعني إذن أن اللغة خارجة على الأفراد، مما يمكنهم من التفاهم. أما الكلام، فهو فعل فردي، فقد يكون له طابع اجتماعي يعني تاريخي أي حاصل في زمن تاريخي معين. تريد يمنى العيد أن تبرر نظريتها بواسطة الاختلاف الذي وضعه بين اللغة والكلام، لكنها تخلط بين المفهومين، بما أنها على النقيض من سوسير ترى في النص الأدبي فعلاً

لغوياً وليس كلامياً. بالإضافة إلى أنها تُعَرِّفُ اللغة بميزات الكلام كما يصفه سوسير: الكلام يقع في زمن تاريخي معين.

والسؤال الذي تطرحه يمنى العيد متناقض مع البنيوية: «النص الذي يقوله الكاتب، هل يقوله كفرد معزول أو كفرد يتكون في موقع اجتماعي ويقول ما يقوله بلغة الجماعة»[175]. إن الفلسفة التي تشكل خلفية هذا المنهج النقدي لا ترى في الواقع أن الفرد يتكلم: إنما الذي يتكلم اللغة نفسها وهي التي تحدد الكلام (النص إذن) وكذلك الواقع. ويفترض سؤال يمنى العيد أن بالإمكان وبفضل النص وجود الشخص الذي أنتج النص واحتمال وجود المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، بينما ترفض البنيوية هذا التطابق بين العلامات اللغوية ومنتجها. فالنص نظام من العلامات لامعنى له إلا بتناسق هذه العلامات، كما يقول بارت: «من يتكلم (في القصة) ليس هو من يكتب (في الحياة) ومن يكتب ليس هو من يوجد»[176].

واجهت يمنى العيد البنيوية انطلاقاً من افتراضات ماركسية وبذلك لم تستطع الانتماء إلى البنيوية، هذا ما تدل عليه تساؤلاتها، وتقول الناقدة إن التحليل البنيوي يمكن اعتباره مرحلة لاينبغي الاستهانة بها، وتحاول ربط النص بالميدان الاجتماعي بعد هذا التحليل. وبهذا تكون قد قامت بقفزة نوعية وانتقلت من البنيوية إلى النقد الاجتماعي «Sociocritique». والهدف من هذا التوفيق هو محاولة تجديد المفاهيم الأدبية الماركسية وتجاوز نظرية الانعكاس Reflet. بدل البحث عن تجليات الواقع الاجتماعي في النص، كما فعلت في كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان**، تريد يمنى العيد أن تنطلق من بنية النص نفسها لتستخرج منها مرجع النص الاجتماعي Référent social وأدبيته في آن واحد.

2 - بواسطة باختين BAKHTINE

إن BAKHTINE يعارض سوسير مركزاً على الكلام (التلفظ) الذي يؤكد طابعه الاجتماعي وليس الفردي لارتباط الكلام بظروف عملية الاتصال التي لا تنفصل عن البنى الاجتماعية. ومن هنا تجد أن لكل علامة لغوية بعداً إيديولوجيا. وتتبع يمنى العيد فكر BAKHTINE لربط اللفظة بأفقها الاجتماعي: من أجل إعطاء القيمة للموضوع « L' objet » الذي يظهر في كل مرحلة من نمو المجتمع، يجب أن يقترن بالظروف الاجتماعية والاقتصادية للجسم الاجتماعي الذي يعرض عليه.

L'objet إذن يصبح كلمة وعلامة(177) في نسق اجتماعي.

ومثل BAKHTINE تركز يمنى العيد على التركيب الذي تكمن أهميته عند BAKHTINE في قربه من مميزات التعبير الملموسة، والتعبير نفسه لاينفصل عن الاتصال Communiction الاجتماعي. يعارض BAKHTINE اللسانيين في زمنه (سوسير ومدرسة الذاتية الفردية)(178) حيث يريد توسيع حقل الدراسة من الجملة (التي لا سياق لها) إلى التعبير الكامل (فقرة على الأقل). ويكون إنتاج هذا التعبير الكامل يندرج في سياق اجتماعي لأن المتحدث كائن اجتماعي يوجه كلامه إلى كائن اجتماعي آخر. وسيهتم BAKHTINE بمشكل تركيبي خاص: هو مسألة الخطابات المباشر وغير المباشر وغير المباشر الحر. وسيوضح كيف أن إدراج خطابات مختلفة لمتكلم آخر في السرد تعكس التوجهات الاجتماعية للتفاعل اللغوي (الخطابي) في فترة معينة وعند تجمع اجتماعي محدد. ترى يمنى العيد أن التركيب اصطلاحاً هو تنظيم نحوي للأشياء المادية. فليس للكلمة إذن إلا وجود اجتماعي. التركيب هو جعل الكلمة في إطار

الاتصال. وحسب قولها فإن: «التركيب هو موضوع تداولي تخاطبي (شفهي أو كتابي بين الناس)»[179]. وهذا بالضبط ما يقوله BAKHTINE: إن السياق الخاص الذي يحدثه التعبير هو الحوارية التي تدل عليها دراسة خطابات الآخر. يقول BAKHTINE في كتابه **الماركسية وفلسفة اللغة**: «التعبير هو حاصل التفاعل بين فردين منظمين اجتماعياً، وحتى في غياب مستمع حقيقي، يمكن إبداله بممثل متوسط للفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم»[180].

إلا أنه إذا كانت أمثلة الخطاب تدل، حسب BAKHTINE على أن التركيب قابل للتطور، فإن يمنى العيد ترى أنه ثابت (لايتغير)؛ فالتعبير Enonciation الذي يكوِّن أساس التركيب هو وحده القابل للتطور، فهو يتغير ويحتوي على أثر الحركات الإيديولوجية.

ولهذا الفرق أهميته: إذا كانت اللغة تتغير في نظر BAKHTINE، فهي ليست كذلك عند يمنى العيد لأن «التركيب مفهوم ثابت»[181].

وعليه، فإن برهنة يمنى العيد تتناقض مع مقدماتها هذا ما توضحه المقارنة مع BAKHTINE: في النهاية، ليست اللغة اجتماعية عند يمنى العيد.

3 - الرهان المشروع:

يتنزل مشروع ربط النص بالمجتمع في الأزمة الفكرية التي عرفها العالم العربي مع بداية السبعينات، ومنذ الخمسينات، كان النقاد العرب أمثال محمود أمين العالم وحسين مروة ومحمد مندور وآخرين، يقترحون دائماً نفس الأنساق: النص الأدبي كذا هو صورة للحالة الاجتماعية كذا. كان النقد الأدبي إذن جامداً في نظام تكراري، والحق أن هذا النقد كان يستجيب لتطلعات الجمهور الذي كان يطالب الكتاب بالتدخل في كتاباتهم حول المشاكل السياسية والاجتماعية التي كانت موجودة في

العالم العربي. وإذا كانت هذه المشاكل لاتزال قائمة، إلا أن الحل الشيوعي بدأ صداه يتناقص أمام حركات أخرى أصبحت تفرض نفسها شيئاً فشيئاً.

ويتجلى هذا التقاعس في النقد الأدبي والفني. وتعود سيطرة الماركسية على النقاش الإيديولوجي حتى السبعينات إلى أن منافسها الرئيسي أي القومية العربية، لم تضع نظرية خاصة بالفن والأدب، وانعدام الحوار هذا منع النظريات الماركسية من مراجعة ذاتها ومن إبداع تصورات منشقة على نمط النظرية الرسمية.

ونظراً لتوجههم نحو الإنتاج الأدبي للاتحاد السوفياتي (الذي كانوا يقرؤونه مترجماً)، لم يول النقاد الماركسيون العرب أهمية للأطروحات التي كانت تتطور في الغرب. لقد تطورت النظرية الماركسية في النقد الأدبي بواسطة نقاد كانوا متلقين للحركات الثقافية الغربية، مثل يمنى العيد. لكنه من البدهي أن محاولة التوفيق بين الماركسية والبنيوية في النقد الأدبي تتطلب في الواقع رفض البنيوية من أساسها كإيديولوجيا.

تعيد يمنى العيد ما أخذه الماركسيون على البنيوية وهو صعوبة تقديمها تفسيراً كافياً لانتقال بنية (اللغة) من حال إلى حال آخر.

إن دراسة بنيوية دياكرونية لن تكون أكثر من ترتيب عدة حالات مستقلة للغة معينة، وهذا ما يحطم كل رؤية تاريخية منسجمة ومتصلة، ويتعارض بالتالي مع التصور الماركسي لتطور المجتمع واللغة التاريخي. لكن البنيوية ما كانت لتنجوَ من التناقض مع مبادئها الأساسية لوْ أنها أولْت أهتماماً كبيراً لدراسة اللغة من منظور تاريخي. لقد أقرت البنيوية أن كل بنية تحتوي في ذاتها على دليلها الكافي وأن العناصر التي تكونها ليست لها دلالة بدون العلاقات التي تربط بعضها بالبعض. لذا فمن التناقض أن تبحث عن تبرير حالة معينة للغة بواسطة إحدى حالاتها

السابقة أو اللاحقة ومن التناقض كذلك حتى البحث عن كيفية الانتقال من إحدى الحالتين إلى الأخرى.

د - الخطاب:

بعد تقديم الحقل العلمي (اللسانيات) الذي ساعد في نشأة النقد البنيوي وبعد التعرض في هذا التقديم لبعض المفاهيم التي لم يتم تناولها بشكل نهائي، ستهتم يمنى العيد بالخطاب الذي يمكنها من بلورة «جمالية» خاصة.

وتتبع هذه الجمالية تقريبا خطوات جمالية تودوروف TODOROV. لكننا سنوضح أنه وراء هذا التأثر المباشر والمعلن، فإن التأثر بـ BAKHTINE هو الذي يعطي لجمالية يمنى العيد نواتها وخيطها الموجه.

1 - لمحة تاريخية عن الخطاب

رغم التحفظات التي أبديناها، فإن أساس فكر يمنى العيد يبقى حول الكلام (Parole) ولو استعملت كلمة «لغة»، هذا ما يدل عليه تعريفها. ولذا، لم تجد بُدًا من التفكير حول الخطاب. إن هذا التفكير أنشأ سردية لدراسة النثر: **الراوي الموقع والشكل**. كما خلق شعرية (أو جمالية) لدراسة الشعر في كتاب الناقدة: **في القول الشعري**، كانت البلاغة الغربية القديمة تعتبر الخطاب كَفَنٍّ، شأنها في ذلك شأن الأدب الغربي. وكان تطور البلاغة يُساير تطور الحضارات من العصور القديمة حتى القرون الوسطى. وحتى القرن السابع عشر كانت البلاغة تحتل مكانة هامة في الحياة العامة والفكرية في فرنسا. والبلاغة هي دراسة تبحث في المواضيع والأدلة وطريقة تنسيقها في الخطاب وكذلك في شكل التعبير عنها وطرق تقديمها للجمهور.

ويتجسد امتلاك الخطاب في العالم العربي في الارتجال سواء في

الشعر أو في فن الخطابة. كما يقول بن الشيخ: «إن المرتجل يظهر سيطرته على اللغة، واللباقة في تنظيمها في شكل خطاب يكسب به الآخرين [...] إن أبا نواس قد اتهم مرة بأنه ليس خطيبا، ولكي يرد التحدي قام بارتجال مقطوعة شعرية»(182).

ومعنى هذا أن الشعر هو اتصال مباشر وعمومي، وكل ما ليس مرتجلاً لم يكن ليعتبر خطاباً. لكن المعنى الذي تعطيه يمنى العيد لهذه الكلمة - الناشئة من الكلام والدالة على الفعل التعبيري - لا يكرر التقليد العربي، حتى وإن وافقها شيئاً ما (لأن الارتجال فن كلامي).

وهكذا، فكل الإحالات إلى النقاد العرب القدامى لا تنصهر في تفكيرها حول المفاهيم النقدية الجديدة.

2 - الشعرية والأدبية:

تستلهم يمنى العيد كثيراً من شعرية تودوروف لتعريف بعض المفاهيم والتفكير حول علاقاتها، ومن هذه المفاهيم: Littérarité et Poétique. ولكن نوعين من المشاكل ظهرت في البداية:

1 - المشكلة الأولى تتعلق بعدم فهم جزئي/ أوكلي لنظرية تودوروف.

2 - أما الثاني فيتعلق بعدم الدقة والضبابية التي تحيط مفاهيم مأخوذة من اللغة العربية تحاول الناقدة ملاءمتها مع مصطلحات تودوروف ومع الأفكار الجديدة التي تقدمها.

وتعود انزياحات الدلالة الموجودة في مصطلحات يمنى العيد إلى الخلط بين Poétique وLittérarité في استعمالهما. ف Littérarité في نظرها علم لكنه يشكل موضوع نفسه (موضوع الأدبية هنا هو الأدبية): «لقد كشفت الأدبية قوانين النص السردي الداخلية، وأدرجت بحثها المعرفي تحت مفهوم الشعرية»(183).

ونرى هنا أن الأدبية التي عرَّفها الشكلانيون الروسيون كموضوع دراسة علمية (العلم الأدبي[184] عند الشكلانيين، والشعرية[185] عند تودوروف) نرى أنها تصبح هذا العلم نفسه. فيمنى العيد تخلط بين الأدبية والشعرية وهذا قد يعود إلى عدم الالتقاء بين ألفاظ اللغة العربية وقائمة المفاهيم المنهجية المستخدمة في المواد الأدبية الغربية.

وهكذا، لم تستطع يمنى العيد مقابلة عبارات، Poétique، Littérarité، Poésie، Poéticité إلا بألفاظ العربية: الأدب، الأدبية، الشعر، الشعرية وهي ألفاظ تمكن من التعبير بشكل مرضي عن الواقع الذي تحيل إليه الكلمات الأصلية.

فاستعمال كلمة Poéticité[186] (الشعرية) وحده يمكِّن من فهم وتجاوز بعض التناقضات التي تميز خطاب يمنى العيد. لأنه وحده الكفيل بتوضيح الفرق بين (Littérarité) الأدبية كظاهرة أدبية عامة (تشمل كل الأنواع الأدبية) وبين أدبية خاصة بنوع معين هو الشعر. وتدل (Poétique) الشعرية في آن واحد على مادة عامة موضوعها البحث عن الأدبية في الأدب والأدبية التي تجعل من قصيدة وحدة جمالية: «إن الشعرية Poétique هي هذا الذي يجعل من قول ما قولاً شعرياً»[187].

من البدهي أن أول معنى لكلمة «Poétique» هو ما عرفناه «Poéticité» أي الأدبية على مستوى الشعر والقصيدة. وتبرز يمنى العيد الشعرية من القصيدة بواسطة الإيقاع والانزياح.

3 - الشعرية Poéticité: مفهوم الإيقاع والانزياح

في دراستها حول قصيدة أدونيس «الزمن»، التي نشرتها مجلة «مواقف» - (عدد 45 سنة 1983)، تحاول يمنى العيد إظهار العلاقات التي تنشأ من السجع والتي تشكل الإيقاع:

يبس الصيف ولم يأت الخريف

والربيع أسود في ذاكرة الأرض الشتاء

مثلما يرسمه الموت: احتضار أو نزيف

زمن يخرج من قارورة الجبر ومن كف القضاء

زمن التيه الذي يرتجل الوقت ويجتر الهواء

كيف، ومن أين لكم أن تعرفوه؟

قاتل ليس له وجه/ له كل الوجوه(188)

هكذا تلتقي وتتجاوب ألفاظ مثل خريف ونزيف بواسطة الإيقاع الصوتي الناشئ من النصبة في بداية الكلمتين والمد المكسور الذي يعطي الوحدتين الصوتيتين الثانيتين: «زي» في «خريف» و«زي» في «نزيف». وينشأ الإيقاع الصوتي كذلك من الصوت «ف» في آخر الكلمتين. لا تتابع بين الكلمتين في القراءة، لكنهما تجتمعان في المكان.

وإذا قمنا بقراءة عمودية للكلمات الأخيرة من هذه الأبيات، نلاحظ أن «"شتاء» تفصل بين «خريف» و«نزيف» وأن هناك تلاقياً بين الكلمات الثلاث: «شتاء» و«خريف» توحيان بالمطر، لكن في غياب المطر المتوسطي، شُبِّهت أمطار الشتاء بنزيف يوحي بالموت، والموت حاضر في البيت الثالث، ويتكون التوازن بين نزيف وخريف على مستوى الدلالة.

إن تحليل يمنى العيد لبنية قصيدة أدونيس لها منطلقان أحدهما صوتي والآخر دلالي، ويرتبط هذان المنطلقان فيما بينهما، لإعطاء تأويل شامل للقصيدة من جهة ولالتماس وإبراز ما أسميناه «الشعرية» في القصيدة من جهة أخرى. تبدو هذه الشعرية إذن وكأنها نتيجة تفاعل عميق بين مستويات بنية القصيدة المتعددة: الإيقاع، الموسيقية، الأصوات، الوحدات الصوتية من جهة والمعنى والانزياح الدلالي،

والتناقضات الموضَّحة في المحور العمودي والتقاطع بين مختلف الحقول الدلالية من جهة أخرى.

إن نتيجة هذا النهج تبرر خلاصة يمنى العيد عندما تؤكد أن الموسيقى لعبت دورا أساسيا في الشعر: «للموسيقى في الشعر إذن وظيفة أدائية في نطاق القول»[189].

والوسيلة الثانية لتحليل الشعرية تكمن في الانزياح وتفيد هذه العبارة: «البعد عن مطابقة القول للموجودات»[190].

بواسطة آليات لغوية مثل الاستعارة والتشبيه وكذلك بواسطة الإلهام، يبتعد الخطاب عن الدال. وتفسر الناقدة هذا الانزياح في بيت لبدر شاكر السياب: «عيناك غابتا نخل ساعة السحر»[191].

إن الاستعارة الناشئة من رؤية الشاعر في هذا البيت غيرت معنى كلمة «عينان»، وعند ما تنتهي يمنى العيد من إبراز الشعرية تضع تقارباً بين طريقة الشاعر الذي يُحَوِّلُ معنى ألفاظ القاموس إلى معنى جديد بواسطة الصور البلاغية، وبين الفكر الباختيني الذي يعتبر أن الكلمة محايدة؛ حيث لاتتناولها الإيديولوجيا إلا باعتبار وظيفتها كعلامة لغوية في الخطاب.

يرى كل من الطرفين أن الكلمة تستوحي دلالتها من الخطاب الذي ترد فيه ومن الدافع الايديولوجي الذي يؤسسه. إلاّ أن يمنى العيد تعترف بمحدودية شعريتها إذ تلاحظ أن بعض القصائد لا تذهب بعيداً في الانزياح.

وهكذا في قصيدة «الشرفة» لشوقي بزيغ جريدة السفير بيروت 25-6-1983، حيث تلاحظ غياب الصور البلاغية:

رجل يتأمل في الشرفة

في الدور التاسع من طبقات بنايته العشرين

يتعرف في الغيم الجوال على شعر حبيبته

وفي صوت البقال على أغنية تعشقها

يسأل كل امرأة تعبر[192]

بهذا الغياب، يستحيل الانزياح وبالتالي مقاربة الشعرية في القصيدة.

4 - البحث عن الأدبية في الخطاب السردي

فيما يخص القصة Récit، تمت دراسة الأدبية من خلال الشعرية وهنا تعطي يمنى العيد المعنى الصحيح. الشعرية Poétique هي علم موضوعه الأدبية). وستركز يمنى العيد على دراسة الخطاب، من خلال أنماط الخطاب المستعملة (أو أنواع الأسلوب): الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، الزمن، زمن السرد، زمن الخيال، المكان، الحوارية، وجهات النظر أو منظور الروي. وتمكن هذه المناهج من الفصل بين الخطاب الأدبي والخطابات السياسية والتعليمية، وإذا كانت هذه الأخيرة تعكس بوضوح الصراعات الاجتماعية، إلا أن هذه الصراعات تذوب في بنية القصة.

I - تأثير تودوروف:

إن تحليل الطرق التي تصهر الخطاب في الخيال لدى يمنى العيد مأخوذة مباشرة من شعرية تودوروف (ومن شعرية **جنت** G. GENETTE في كتبه: **الوجوه** 1، 2، 3).

تبدأ يمنى العيد بتقديم القسم المتعلق بالرؤية، أي الذي يحدد درجة الصحة التي يتناول بها الخيال المرجع الواقعي.

وهنا تلجأ إلى الفرق بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، متجاهلة الأسلوب غير المباشر الحر؛ لكنها لا تفسر لماذا لايتعرض التحليل حسب الرؤية لقصص الأحداث غير الشفهية فإذا كان بالإمكان إنتاج الكلام بشيء من الدقة، إلا أن الأحداث عند تحويلها إلى كلام تتغير في كل الحالات.

وبما أن هم يمنى العيد هو البحث عن المرجع الاجتماعي في النص الأدبي، فهي لا تأخذ في الاعتبار بعض «الفروق» التي يوردها تودوروف، كما لو كان سرد الأحداث بالنسبة لها يعكس ما تتصور أنه المرجع، أي الواقع الاجتماعي.

فهي ترى، فعلاً، أن سرد الأحداث يقترب شيئاً ما من الواقع الاجتماعي (المرجع) الذي يشكل في تصورها حقيقة مطلقة، بقدرما يقترب سرد الكلام من الخطاب الذي يشكل مرجعه.

وفيما يتعلق بنوعية الزمن، تبرز الناقدة «الوقفة» (يتوقف زمن الخيال بينما يستمر زمن الخطاب) وترى أن هذه الوقفة لا تتجاوز «الوصف»، في حين يعتبر تودوروف أن كل خروج عن الموضوع الأساسي (الحقائق العامة، مثلاً) يشكل وقفة وكذلك الاسترجاع Ellipse الذي (يكون زمن الخيال أطول من زمن القص).

ولا تذكر يمنى العيد المشهد حيث يتصادف الزمنان، ومثل تودوروف، تلاحظ أن بنية الرواية تنشأ من تصادم الزمنين: زمن الخطاب (الزمن الحاكي) وزمن الخيال (الزمن المحكي أو زمن الأحداث) وتكمن إحدى صعوبات شعرية يمنى العيد في تعدد المصطلحات التي تستعمل للدلالة على هذين الزمنين: زمن الكتابة الذي هو زمن كتابة الخطاب أي زمن السرد، بيد أن زمن كتابة الخطاب يحيل إلى الوقت الذي كتب فيه المؤلف قصته، وهو إذن ليس مماثلاً لزمن السرد.

والزمن الثاني هو زمن الخيال أو زمن الأحداث.

من جهة أخرى، تصف الناقدة زمن السرد بأنه زمن تخيلي[193] وتعني أنه مبني، لكن الصفة (تخيلي) تخلق بعض الغموض.

إضافة إلى أن تقديمها لنوعية الزمن يبقى ناقصاً: إذ تهمل مسألة التتابع «Ordre» (الرجوع والاستباق Prospection: Analepse et Prolepse حسب تعبير **جيرار جنت**) ومشكلة التردد: إذ يمكن أن تكون القصة أحادية «Singulatif» يحكي القاص مرة واحدة ما حصل مرة واحدة) أو اختصارية «Itératif» يحكي مرة واحدة ما حصل مرات متعددة) أو تكرارية «Repetitif» يحكي مرات عدة ما حصل مرات متعددة).

لذا، فإن يمنى العيد لا تستخلص كل النتائج التي يمكن أن تنجم عن الزمنية المزدوجة في كل قصة.

وفي الأخير، تأتي نوعية الرؤية «الرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل الذي يقدمه النص»[194].

إن هذا التعريف غامض وعام: من أين يأتي هذا الموقع؟ من الشخصية؟ من الراوي؟ إن مشكل الرؤية يجيب على السؤال التالي: «مَنْ الشَّخْصُ الذي تتحكم وجهة نظره في توجيه المنظور الروائي؟»[195].

وهو ينطوي على قضية زاوية الرؤية (درجة الإعلام السردي التي يضيفها الشخص المبأر Focal ولذا تهتم به يمنى العيد بقدر ما تهتم بمشكلة الصوت (Voix): من الذي يتكلم في النص؟ من هو الراوي؟

ويجرها هذا الاهتمام إلى طرح عدد من الأسئلة: ما هي العلاقة بين الراوي والمؤلف؟ هل يمكن للمؤلف تقديم زاوية رؤية بواسطة صوت الراوي؟

تأتي صعوبة نظرية يمنى العيد بخصوص مشكل الرؤية من كونها

تنطلق بشكل واضح من شعرية تودوروف الذي تحيل إليه كثيراً، لكن تقديمها يبقى متجهاً بشكل ضمني نحو تصورات باختين وهي تنطلق من الفرق الذي وضعه كل من تودوروف وجنت بين الرؤية والصوت، قائلة: «لا يعني تعدد أصوات الشخصيات[196] بالضرورة تعدد زوايا الرؤية»[197].

لكنها على مدى خطابها، ترجع في نهاية المطاف لتلتقي بهذين الناقدين عند نقطة الأصوات السردية لأنها تريد الوقوف على الرواية الحوارية عند باختين، وهو ما سيمكنها من صنع نظريتها المتعلقة بالموقع.

II - تأثير باختين:

علينا إذن قراءة تقديمها للشعرية من خلال فكر باختين.

إن تصور الراوي، وهو عامل أساسي لأي [...] عمل بناء[198] للقصة - ومهما تكن درجة حضوره في النص (مهما يكن حاضراً أو غائباً في العالم التخيلي) - إن هذا التصور يتقاطع مع نظرية باختين حول الخطاب المونولوجي.

وهكذا تقول يمنى العيد: «لقد تعدد أصوات الشخصيات ولكنها تبقى، في تعددها هذا محكومة بصوت الراوي الذي يقدمها أو يروي لها في زمن السرد»[199].

في الرواية المونولوجية، يعبر الكاتب عن رؤيته للعالم بواسطة أحد الأشخاص وهكذا فكل فكرة لابد أن تؤكد أو تكون منفية: «كل الأفكار التي يتم تأكيدها، يقول باختين تنصهر في وحدة [وعي] ضمير المؤلف الذي ينظر ويمثل»[200]. أما الأفكار غير المؤكدة فتوزع بين الأشخاص وهي تحمل ميزة الخطإ، إن وحدة الانتاج (الأدبي) تخلقها إيديولوجية المؤلف إلا أن الطريق الفني الذي تريد وجوده قد يكون ذلك الطريق الذي

يصهر زاوية الرؤية وصوت الشخصية، حيث تكون الشخصية الراوية هي الشخصية المبأرة ومن الواضح أن الأمر يتعلق هنا بالرواية الحوارية التي يتحدث عنها باختين.

إذ يعتبر أن الصوت، بما هو تعبير كامل عن ضمير الشخصية، فهو يحتوي على الرؤية، إن الشخصية (الروائية) هي في نفس الوقت رؤية سردية وتصور للعالم.

في الرواية الحوارية، تتشابك وجهات نظر متعددة حول العالم؛ وتنشأ بعض الأفكار وتنمو من ذلك التلاقي.

لكن المشكلة تعود إلى كون باختين يهتم أساساً بالكلمة، بالصوت الذي يأخذ عنده معنى عاما جدا. فما يهمه في الكلمة هو ازدواجيتها وفي الخطاب بنيته الحوارية.

وعليه، يكون صوت الشخصية هو الشخصية نفسها في تصورها للعالم، وتصبح رؤيتها هي أيضا كلمة، لأنه:

«ليس واقع البطل فحسب، بل العالم المحيط به يرتميان في آلية وعي بالذات، ويُنْقَلاَنِ من حقل رؤية المؤلف داخل حقل رؤية الشخصية»(201).

عندما يتحدث باختين عن الكلمة أو الصوت، فهو يعني إدراك العالم عند الشخصية كما ينعكس في (الوعي) وكما يتجلى بواسطة الألفاظ، وعندها يتضح أن الصوت يحتوي على الرؤية.

إن هذه الحوارية - الخفية عند يمنى العيد - هي بالنسبة لها كل الواقعية: «إن الانحراف باتجاه التحرر من الرؤية الواحدة هو انحراف نحو «الواقع» أو نحو بنية فنية واقعية»(202).

ولذا ترى أن يطلق على البنية الحوارية اسم البنية الفنية الواقعية

إذن، يمنى العيد تنطلق من بنية النص في تعريفها للواقعية، هنا تبرز لنا الصعوبات التي يؤدي إليها خطاب يمنى العيد إذ تحاول الربط بين نظريتين أدبيتين لهما أسس منطقية مختلفة.

فهدف تودوروف هو وصف المبادئ السردية بشكل عام وهو يفكر حول النتاج من خلال بناه، بينما باختين وإن كان يهتم ببنى النتاج، إلا أنه مؤدلج لاينفصل تفكيره حول الأدب عن معرفة الإنسان.

هـ- محاولة وضع نظرية شخصية

مفهوم الموقع

تحاول يمنى العيد في **الراوي الموقع والشكل** أن تهذب أفكارها، بصرف النظر عن تعدد مصادرها، وذلك بوضع مفهوم الموقع. «البعض يسمي الموقع في النص الأدبي زاوية الرؤية، ونحن بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح نفضل استعمال مصطلح الموقع [...] لأنه مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي (...) للمستوى الأدبي في المجتمع»(203).

إن المجتمع هنا هو مجتمع العالم التخيلي، معتبراً في علاقته بالمجتمع الواقع، (الحقيقي)، وتفيد كلمة موقع نقداً اجتماعياً مختلفاً عن تحليل قواعد سير النص كما يتحدث عنه تودوروف الذي استوحت منه يمنى العيد عبارة «زاوية الرؤية».

فالموقع مرادف لوجهة النظر أو الرأي، وكل شخصية وكل راو - إن تعددوا - والكاتب وحتى القارئ يمكن أن يكون لهم موقع: «إن الموقع هو دينامية تكوُّن النص الباحث عن شكله الفني الخاص»(204).

إن هذا الشكل الفني الذي ينظمه الموقع يتبلور في التعبير Enonciation لكن إذا كان التعبير ناجماً عن الكلام وهو موضع الإيديولوجيا، كما تقول يمنى العيد مع باختين، فإننا لا نلمس جيداً

ما يضيفه مفهوم الموقع، تقول يمنى العيد: «إن مصطلح الموقع يحيل أكثر إلى الإديولوجيا»[205].

فإما أن يخلق إيديولوجيا على إيديولوجيا، وإما، يفيد اللجوء إلى قول (كلام) مستقل، هو قول الشخصية، مما يلي: «لا يروي الأديب من موقع له وإن كان يروي العالم من هذا الموقع بل يروي عن الناس في المجتمع، عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة [...] وعلاقاتهم المتصارعة، لذا لايمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي أن يتأطر في الموقع الذي منه يرى وإلا غدا كتلة وعظية، هكذا يخون صدق التجربة»[206].

لكن تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان الموقع يفترض رؤية العالم ويتطلب خطاباً مستقلاً، إلا أن يمنى العيد تعود هنا إلى الطروحات الباختينية حول الرواية الحوارية حيث الرؤية والصوت مرتبطان وكما أنها تعود إلى هذه الأطروحات في نقطة أخرى هي التداخل الإنساني:

«إن حقيقة الإنسان هي تعددية الإنسانية».

وتقترب يمنى العيد من باختين إلى حد أنها تعيد تناقضاته نفسها التي أوضحها تودوروف في كتابه **نقد النقد**: «يبدو أن باختين يلتبس عليه أمران: أحدهما أن تكون أفكار المؤلف مقدمة من طرفه، داخل الرواية وأن تكون قابلة للنقاش مثل أفكارمفكرين آخرين، والثاني أن يكون المؤلف على نفس المستوى مع أشخاصه، غير أنه لا شيء يبرر هذا الخلط بما أن المؤلف أيضا هو الذي يقدم أفكاره الخاصة به وأفكار الأشخاص الآخرين على حد سواء»[207].

فباختين ويمنى العيد لا يريان أن المؤلف – على كل حال – هو الذي يخلق كل الأصوات أو المواقع في الرواية وأنه من وراء الكل. أي صوت أو موقع هو واحد، لكن المؤلف يخلق التعدد. وإن لم تدع يمنى العيد أن المؤلف يحاور مفكرين آخرين في الرواية، إلا أن ملاحظة تودوروف توضح

إلى أي مدى يقترب تفكيرها حتى في تناقضاته، من الفكر الباختيني: ورغم أن يمنى العيد لم تستطع التحرر من قراءاتها بشكل كامل، فإن هذه القراءات مكنتها من بلورة فكر شخصي. إلا أنها عندما أرادت وضع هذا الفكر الشخصي، لم تتمكن من التخلص من تأثيرات ما قرأته.

السؤال الذي يطرح نفسه في النهاية هو معرفة ما أضافته البنيوية إلى النقد عند يمنى العيد. لا شك أنها أصبحت أكثر اهتماماً ببعض تفاصيل سير النص، وذلك بفضل مفاهيم جديدة قلصت حجم التجريد في نظرية الناقدة.

لكنها لم تكن مقنعة عند ما أرادت ربط الماركسية والبنيوية من خلال إظهار أثر المجتمع في بنية النتاج الأدبي، وتبقى هذه الفكرة في حيز الافتراض الحدسي. حيث أن يمنى العيد لا توضح خلال التطبيق كيف ترتبط البنية الاجتماعية والبنية الأدبية ولا كيف يتجلى القول الذي هو إيديولوجي في النص الأدبي.

أما فكرة الانزياح عندها فليست كافية لأنها غير قابلة للتعميم على كل القصائد. هناك انفصام بين الرغبة الطموحة في ربط هاتين الفلسفتين والحقل الذي تمارسان فيه، أي: الصورة.

إن يمنى العيد أرادت إدخال البنيوية في نظريتها بدافع الحداثة، فرافد هذه المفاهيم الجديدة قد يساعد في نظرها على تجديد التراث الأدبي العربي، لكن المشكل، هو الفجوة التي تفصل بين هذه الأطروحة والقراء الموجهة إليهم يقول جورج مونان G. MOUNIN بخصوص الزخم البنيوي في فرنسا:

«إن الثقافة الفرنسية التي استوقفتها الصفحات الثقافية في الصحافة الأسبوعية والمجلات الموجهة إلى الجمهور العريض، كثيراً

ما اكتفت حتى الآن بهذا الإعلام الصحفي الصادر من الفلاسفة في المجال اللساني»[208].

ويمضي لأبعد من ذلك حتى يزعم أن بارت وفوكو قد استخدما المفاهيم المستعارة من اللسانيات استخداماً خاطئاً. وإن كان جورج مونان مصيباً، فلا غرابة في بعض الخلط الذي وقعت فيه يمنى العيد، لكن هذا الخلط قد يصد بعض القراء الذين لم يألفوا هذه الأفكار، والذين يجدون صعوبة في الرجوع إلى المصادر وبالتالي لايستطيعون تجاوز التناقضات في نصوص يمنى العيد. ومهما يكن، فينبغي ألا تنسى أن ليمنى العيد الفضل في كونها من أوائل النقاد العرب الذين استخدموا هذه الأدوات وأن نقاداً آخرين سيوضحون بدون شك تلك النقاط المستعصية.

الهوامش

74) العيد (يمنى) **في القول الشعري** الدار البيضاء المغرب دار توبقال 1986.

75) LENINE *Ecrits sur l'art la littérature*, Moscou éd. Du Progrés, 1978.

76) العيد (يمنى) **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان ما بين الحربين**، بيروت دار الفرابي، 1979، ص: 6.

77) LENINE *Ecrits sur l'art et la littérature*, P. 55.

78) العيد (يمنى) **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرمنطقي في لبنان**، ص:103.

79) نفسه، ص: 68.

80) MARX et ENGELS *Sur l'art et la littérature*, Paris éd. Sociales 1954, P. 319.

81) العيد (يمنى) **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان**، ص: 69.

82) المرجع نفسه: وقد أوردته يمنى العيد في الصفحة 113.

83) نفسه، ص: 113.

84) في بعض الأحيان تكمن في منهج القول نفسه وأحياناً كما هو الحال هنا في الأثر المنتهي.

85) نفسه، ص: 113-114.

86) LUKACS (George); *La signification présente du réalisme critique*, Paris, éd. Gallimard, 1960, P. 88.

87) نفسه، ص: 104.

88) العيد (يمنى) **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان**، ص: 68.

89) نفسه، ص: 69. ورغم ذلك فإن هذه المصطلحات شائعة في إطار نظرية المعرفة. نجدها عند هجل HEGEL ولوكاتش قد استعمل مصطلحاته ونظامه الفكري.

90) نفسه، ص: 69.

91) نفسه، ص: 68.

92) نفسه، ص: 69.

93) نفسه، ص: 116.

94) LUKACS (George) Problèmes du réalisme, Paris, L'arche, 1975, P. 254.

95) العيد (يمنى) **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي**، ص: 117.

96) نفسه، ص: 117.

97) نفسه، ص: 119.

98) نفسه، ص: 119-120.

99) نفسه، ص: 123.

100) نفسه ص: 120.

101) نفسه، ص: 120.

102) نفسه، ص: 124.

103) SEVE (Lucien) *Structuralisme et dialectique*, Paris éd. Sociales 1984 P.120.

104) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع** بيروت دار الفكر الطبعة الثالثة 1986، ص: 2.

105) نفسه، ص: 2.

106) **نفسه**، ص: 2.

107) **نفسه**، ص: 2.

108) كتاب حول راسين *SUR RACINE* يتألف من ثلاث دراسات: أولاها نشرت سنة 1960في CLUB FRANCAI المجلد 11-12 **من المسرح الكلاسيكي الفرنسي**، وظهرت الثانية في مجلة **المسرح الشعبي** رقم: 29-1958، والثالثة في **الحوليات** رقم: 3 مايو، يونية 1960.

109) PICAD (Raymond), *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1965, P. 62.

110) نفسه، ص:71.

111) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع**، ص: 97-98.

112) نفسه، ص: 98.

113) ELIOT (T.S.), *De la poésie et de quelques poétes*, P.64.

114) سعيد خالدة، **حركية الإبداع**، ص: 99.

115) ELIOT (T.S.), *De la poésie et de quelques poétes*, P. 73.

116) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع**، ص: 42.

117) نفسه، ص: 42.

118) نفسه، ص: 42.

119) *Les chemins actuels de la critique*, Paris Union - Générale d'Editions, 10/18, 1968.

120) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع**، ص:.53

121) نفسه، ص: 53.

122) نفسه، ص: 41.

123) نفسه، ص: 47.

124) نفسه، ص: 143.

125) نفسه، ص: 159.

126) JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, Paris Les Editions de Minuit, 1963, P. 235.

127) المقال يعود إلى سنة 1966 وقد نشر في كتاب: *Questions de poétique*, .Seuil, coll. Poétique 1973

128) RUWET (Nicolas), Je te donne ces vers..., *Langage, musique, poésie*, Seuil, coll. Poétique, 1972, P. 233.

129) JAKOBSON (Roman), *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980, P. 105.

130) نفسه، ص: 106.

131) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع**، ص: 56.

132) RICARDOU (Jean), *problémes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967, P. 20.

133) BAUDRY (Jean-Louis), "Ecriture, fiction, idéologie" *Théorie d'ensemble*, Seuil, coll. Tel Quel, P. 147.

134) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع**، ص: 90.

135) نفسه، ص: 102.

136) BARTHES (Roland), S/Z, Paris, Seuil, 1970 coll. Points P. 166.

137) سعيد (خالدة) **حركة الإبداع**، ص: 100.

138) نفسه، ص: 90.

139) نفسه، ص: 127.

140) SOLLERS (Philippe) "Ecriture et révolution", *Théorie d'ensemble*, P. 79.

141) نفسه، ص: 79.

142) سعيد (خالدة) **حركية الإبداع**، ص: 126.

143) نفسه، ص: 126.

144) نفسه، ص: 102.

145) نفسه، ص: 86.

146) RIMBAUD (Arthur), *Oeuvres*, Paris Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade 1972 P. 254.

147) سعد (خالدة) **حركية الإبداع**، ص: 127.

148) نفسه، ص: 76.

149) نفسه، ص: 76.

150) نفسه، ص: 76.

151) **ADONIS**, *Introduction à la poétique arabe*, traduit de l'arabe par Bessam Tahhan et Anne Wade Mikowski, Editions Sindbad 1985, P. 124.

152) العيد (يمنى) «النقد الأدبي في الثقافة الوطنية» في **الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة**، بيروت دار الطليعة مارس، 1979.

153) BAKHTINE (Mikhail) *Le marxisme et la Philosophie du langage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, P. 43.

لقد قامت يمنى العيد ومحمد البكري بترجمة هذا الكتاب وصدر عام 1986 عن دار توبقال بالمغرب تحت عنوان **الماركسية وفلسفة اللغة**.

154) العيد (يمنى) «النقد الأدبي في الثقافة الوطنية» في **الثقافة الوطنية على خط المواجهة**، ص:. 258.

155) العيد (يمنى) **في معرفة النص** بيروت دار الآفاق الجديدة الطبعة الأولى، 1983، ص: 20.

156) الذي سبق أن ورد ذكره.

157) العيد (يمنى) **في القول الشعري** الدار البيضاء دار توبقال 1986.

158) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 16.

159) TODOROV (Tzvetan) *Qu'est-ce que le structuralisme*? Paris, Seuil, 1968, coll. Points, P.21,22.

160) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 13.

161) إن معنى كلمة معينة في المعجم هو المعنى الظاهر، ولكن العلامة تأخذ قيمة خاصة في سياق معين ذلك هو المعنى الضمني.

162) تكرار بعض العناصر وخاصة العناصر الصوتية.

163) للكلام على L'axe Syntagmatique و L 'axe paradigmatique تستخدم مصطلحات خاصة بها.

164) نفسه، ص: 36.

165) نفسه، ص: 36.

166) MOUNIN (Georges) *La linguistique du XX siécle*, Paris, PUF, 1976 P.222.

167) الفهري الفاسي (د. عبد القادر) **اللسانيات واللغة العربية** الدار البيضاء دار توبقال 1982، ص: 53.

168) ASSI (Ibrahim) *La notion de structure profonde chez les grammairiens arabes et dans la théorie générative* Thése de 3eme cycle, Sorbonne nouvelle, 1981. P. 139.

169) دك الباب (جعفر) مدخل إلى اللسانيات العامة والعربية **الموقف الأدبي** رقم 135-136 آب 1982، ص: 43.

170) SAUSSURE (Ferdinand de) *Cours de linguistique générale*, Paris, éd. Payot, 1972, P. 70.

171) نفسه، ص: 171.

172) BARTHES (Roland) "Introduction à l'analyse structurale des récits" *Communications 8, 1966 repris dans L'analyse structurale du récit*, Seuil, collection Points, 1981, P. 14..

173) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 38.

174) نفسه، ص: 38.

175) نفسه، ص: 39.

176) BARTHES (Roland) *Introduction à l'analyse structurale des récits*, P. 26.

177) بالنسبة لباختين فإن الكلمة هي العلامة الأكثر صفاء، «الحقيقة الكاملة للكلمة لتمتصها وظيفتها كعلامة» باختين **الماركسية وفلسفة** اللغة النص الفرنسي، ص: 31 «والعلامة المحايدة لاتنتمي إلى فضاء خاص من الخلق الإديولوجي».

178) فوسلار VOSSLER وتلامذته.

179) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 70.

180) BAKHTINE (Mikhail) *Le marxisme et la philosophie du langage*, p. 123.

181) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص:.70

182) BENCHEIKH (Jamel Eddine), *Poétique arabe*, Paris, Gallimard coll. Tel, 1989, P. 68.

183) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 64.

184) إن موضوع علم الأدب ليس الأدب ولكن الأدبية littérarité يعني ذلك الذي يجعل من أثر أدبي ما أثرا أدبا كما يقول B.EIKHENBAUM. في « **نظرية المنهج الشكلي**» المنشور في *Théorie de la littérature*، ص: 37.

185) إن تودورف في كتابه **الشعرية 2** يقول: الشعرية poétique هي العلم [الشعرية] يهتم لا بالأدب الحقيقي، ولكن بالأدب الممكن بعبارة أخرى بالخاصية المجردة التي تميز الحدث الأدبي يعني الأدبية، ص: 20.

186) الشعرية: هي التي تجعل من القصيدة شعراً، أي ما يجعل من الشعر شعراً؛ أدبية الشعر.

187) العيد (يمنى) **في القول الشعري**، ص: 17.

188) نفسه، ص: 18.

189) نفسه، ص: 20.

190) نفسه، ص: 20.

191) نفسه، ص: 20.

192) نفسه، ص: 23.

193) العيد (يمنى) «القصة القصيرة والأسئلة الأولى اللغة/ الأدب/الإديولوجيا» **دراسات في القصة العربية** (وقائع ندوة مكناس) بيروت مؤسسة الأبحاث العربية بيروت الطبعة الأولى 1986ص: 29.

194) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 80.

195) GENETTE (Gérard) *Figures III*, Paris, Seuil coll. Poétique 1972, P. 203.

196) إن مصطلح صوت الشخص لهو مرفوض مسبقا. ولا يمكن أن يحيل إلا على الحكاية الشفهية (الصنف الأول الذي أقامه تودورف) لأن حكاية الأحداث لا يمكن أن تأتي من خلال راوي الحكاية.

197) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 80.

198) TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme*, P. 64.

199) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص:80

200) BAKHTINE (Mikhail), *La poétique de Dostoevski*, Paris, Seuil, 1970, P. 123.

201) نفسه، ص: 85.

202) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 76.

203) العيد (يمنى) **الراوي الموقع والشكل**، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية سنة 1986، ص: 33.

204) نفسه، ص: 34.

205) نفسه، ص: 33.

206) نفسه، ص: 32.

207) TODOROV (Tzvetan) *Critique de la critique*, Paris, Paris, Seuil coll. Poétique, 1984, P. 94.

انظر ترجمة الفصل المتعلق بميخائيل باختين من هذا الكتاب والذي ترجمناه ونشر في مجلة المعرفة العدد 281 تموز يوليو1985، ص: 89.

208) MOUNIN (Georges) *La linguistique*, Paris, Seghers coll. Clefs pour, éd. 1987, 1ére 1968, P.10.

* * *

مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية

عبدالعالي بوطيب

كثيراً ما تصادفنا، ونحن نطالع كتب الأدب والتراجم، شكاوى يعبر فيها أصحابها عن الصعوبات الكبيرة التي تواجههم في مجال الإبداع، وما قول الفرزدق المشهور: (أنا أشعر تميم، وربما أتت على ساعة ونزع ضرس أسهل على من قول بيت)[1] إلا دليل على ذلك.

وهو لا يعني بعبارة أخرى أن الممارسة الإبداعية عامة ممارسة شاقة وعسيرة لا يقوى على تحملها إلا القليلون ممن سكنهم عشق الكتابة حتى النخاع، فلم يجدوا منه فكاكاً.

لكن، إذا كان الأمر مبدئياً كذلك، فهو لا يعني بالتالي أن هذه الصعوبة عامة ومتساوية الدرجات بالنسبة لجميع مراحل العملية الإبداعية، خصوصاً بعد التحول الجذري الذي طرأ على مفهوم النص، مع التطورات الهائلة الأخيرة الحاصلة في الدراسات اللسانية، بحيث لم يعد مجرد فضاء بسيط مسطح يسهل عبوره وفهمه، بقدر ما أصبح فضاءً معقد التضاريس يحتوي السهول والجبال والمنعرجات، إلى آخر ذلك من المصطلحات الشائعة في مجال الدراسات الطبوغرافية، مما يجعل مسألة «مسحه» كتابة وقراءة، عملية متباينة الصعوبة من منطقة لأخرى، حسب خصوصية كل واحدة، موقعاً وتضاريس وأهمية: (إن القول بأن النص الأدبي كتلة واحدة غير قابلة للتجزيء، لأنه كيان لغوي متفاعل العناصر، يكون نسيجاً متلاحماً متشابك الخيوط، لا ينفي إمكانية القول في ذات الوقت بتوفره على مواطن في غاية الحساسية بالقياس إلى الكل الذي يمثله، بحيث تغدو هذه المواطن نتوءات بارزة في هيكل النص)[2].

وفي هذا الإطار يمكن اعتبار البداية، أو ما نسميه بالاستهلال، كمقابل للمصطلح الفرنسي (incipit)، إحدى أصعب هذه النقط على الإطلاق، نظراً لموقعها الحدودي الاستراتيجي في بداية النص، وما يؤهلها له من أدوار حساسة حاسمة في الكتابة والقراءة، على السواء، فهي العتبة الفاصلة بين الكتابة واللاكتابة، بين النص واللانص، والجسر الواصل بين الواقع والمتخيل. بين القراءة واللاقراءة: (إنها اللحظة الاعتباطية القصوى التي يخرج فيه النص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز وفق نواميس وشروط ليست دائماً قابلة للفهم والتقنين المدركين)[3]. ولعل هذا ما دفع بعض النقاد العرب القدامى، لتشبيهها من هذه الناحية بالمفتاح، يقول ابن رشيق: (الشعر قفل أوله مفتاح)[4]. مما يجعل الاهتمام الزائد بها مسألة عادية وطبيعية تتماشى وحجم الرهانات المعقودة عليها، كإحدى أهم النقط النصية الاستراتيجية المسؤولة عن تأمين رحلة القارئ في عالم الحكاية التخييلي، والإبقاء على حبل التواصل، بين الكاتب والقارئ، موصولاً غير مقطوع، دون ملل ولا سأم من شأنهما توقيف عملية القراءة في أية لحظة، كتعبير ضمني عن فشل الكتابة في توفير الشروط التعبيرية الضرورية اللازمة لمواصلة ذلك. وإن كان هذا لا يعني بأي حال من الأحوال، أن البداية وحدها مسؤولة عن ذلك، بقدر ما يعني فقط أن دورها أكبر من أي نقطة نصية أخرى: (فاستراتيجية الترغيب ليست حكراً على الفاتحة النصية وحدها، ولكنها لا تنشأ مع ذلك إلا منها، ففشل البداية لا يمكن له مطلقاً أن يضمن متابعة القراءة، في حين أن نجاحها قلما يؤول إلى انتكاسة)[5].

لهذا لا نستغرب إذا ما وجدنا النقاد والمنظرين، القدماء منهم والمحدثين، يولون هذه النقطة الاستراتيجية الحساسة في النص فائق عنايتهم، يكفي في هذا الإطار أن نستحضر، على سبيل المثال لا الحصر،

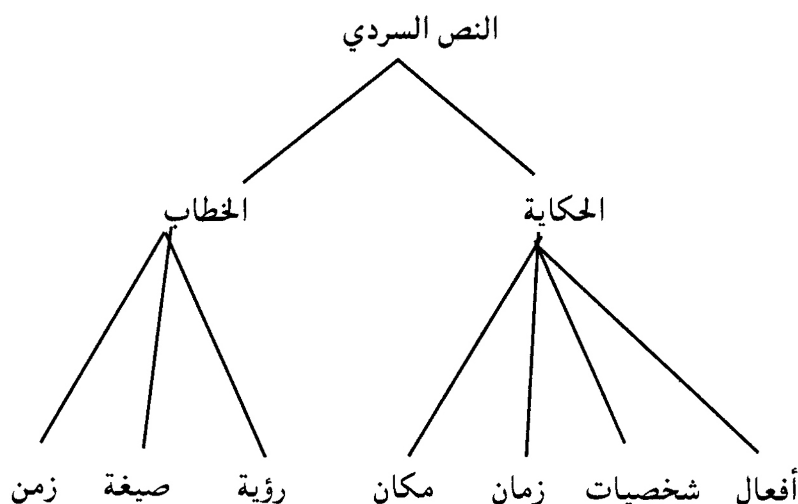
ما كتبه النقاد العرب القدامى، في هذا المجال، والأبواب المستقلة التي خصوا بها هذه المسألة في كتاباتهم[*]، لندرك درجة هذا الاهتمام، اهتمام لازال لحسن الحظ موصولاً إلى اليوم، وما الدراسات الحديثة العديدة المنشورة في مختلف المنابر الثقافية، إلا دليل على ما نقول[*].

غير أن هذا الكم الهائل المتواصل من الدراسات النقدية والتنظيرية، العربية منها والغربية، لازال، للأسف الشديد، لم يجب، بما فيه الكفاية، عن كل الأسئلة المطروحة في هذا المجال، ومن المسائل الأساسية المعلقة، جزئياً أو كلياً، نذكر مثلاً، مسألة تعريف الاستهلال، حدوده النصية، وظائفه وأصنافه.

فبخصوص هذه النقطة الأخيرة، نلاحظ أنه على الرغم من المحاولة الجادة التي قامت بها الباحثة أندريادي لانغو (Andrea Del Lungo) في دراساتها الموسومة بـ: «من أجل شعرية الاستهلال» (pour une poétique de l'incipit)، فهي لازالت في أمس الحاجة للمزيد من التفصيل والتحديد، وهو ما سنحاول القيام به في هذه المساهمة المتواضعة انطلاقاً من نماذج روائية مغربية محددة. بغية إيجاد نمذجة شبه شاملة، ولا نقول شاملة، لإيماننا الراسخ، بأن الكتابة الإبداعية عموماً، والروائية منها على الخصوص، تتأبى على التقعيد والتقنين، وأن كل محاولة تنظيرية في هذا الاتجاه لا يمكنها بالضرورة إلا أن تكون نسبية، قابلة للتجاوز: (فالتصانيف، كما قالت دي لانغو، توضع تقريباً لتهدم)[6]. لهذا نعترف، بداية، بأن الهدف الأساسي من هذه الدراسة ليس إيجاد إطار نظري قادر وشامل يحكم كل الكتابات الروائية المغربية، السابقة واللاحقة، الكائنة والممكنة، ويخضعها للتقنين، بقدر ما هي مساهمة لرصد الفروقات الجوهرية القائمة بين أبرز الاستهلالات الروائية الموجودة وأكثرها تردداً.

وفي هذا الإطار، ونظراً للعلاقة الوطيدة القائمة بين أنواع الاستهلالات والمكونات البنيوية للنص الروائي، ورغبة في إقامة نمذجة سليمة تقوم على أساس نظري متين، قررنا الانطلاق في محاولتنا هذه من البداية. ونعني بها التعريف الخاص للنص الروائي، كخطوة أولى على طريق تحديد مكوناته الهيكلية الأساسية، قبل الانتقال بعد ذلك لربط كل مُكوِّن منها باستهلال يناسبه، حسب نوعية العلاقة المقامة طبعاً بينهما، لنخلص في النهاية لوضع لائحة شاملة بأصناف الاستهلالات المُحصَّل عليها، مرفوقة بنماذج توضيحية لها من المتن الروائي المغربي.

وهكذا، فإذا عدنا للتحديد المقترح من قبل المنظرين لمستويات دراسة النصوص السردية عامة، نجدها تلتقي جميعها في التمييز بين مستويين رئيسيين هما: الحكاية والخطاب (Histoire/ discours)، قابلين بدورهما للتقسيم لمستويات فرعية: فالحكاية تتضمن الأفعال والشخصيات والزمان والمكان. أما الخطاب فيشمل الرؤية والصيغة والزمن(*)، كما يبين ذلك التشجير الموالي:



هذه المستويات تشكل كلها من الناحية النظرية مختلف الموضوعات الاستهلالية الممكنة: (فالخبر يمكنه (...) من جهة أن ينصب على السرد: على وجهة نظره، على صوته، وكذا على تنظيمه، عبر خطاب ميتاسردي، من صنف مبرمج يشهر من البداية أهداف السرد، ومن جهة أخرى يمكن للخبر أن ينصب على الحكاية المعتبرة كمدلول (Signifié) أو مضمون سردي (...) وإذن على زمانها، على فضائها، وعلى شخصياتها)[7]. وعليه يمكن أن نجد استهلالات تركز على عناصر المستوى الحكائي (أفعال شخصيات، زمان ومكان)، مع اختلاف بسيط لكنه فاصل في التمييز بين الاستهلالات، يتمثل أساساً في الفرق الجوهري الموجود بين طبيعة الاستهلالات المبنية على عناصر المستوى الأول وغيرها من عناصر المستوى الثاني، بحيث إن الأولى تتخذ صبغة حكائية/ درامية، مقابل الطابع الميتاسردي (Metanarratif) للثانية، وهو ما يُمكِّن مبدئياً من إقامة تصنيف أولي بين نوعين رئيسيين من الاستهلالات الروائية، واحد حكائي/ درامي، والآخر ميتاسردي.

ويندرج في خانة هذا الأخير كل بداية تتخذ من مسألة الخطاب الروائي، بجميع جوانبه النظرية والتقنية موضوعاً لها، بما في ذلك تلك التي تتحدث عن البداية ومشاكلها وصعوباتها، إنها بعبارة واحدة استهلالات: (تحيل على كيفيات تنظيم الراوي للعملية السردية وتنسيقها)[8] كما هو الحال بالنسبة لأغلب الكتابات الروائية الجديدة، حيث: (يمكن للاستهلال أن يصبح مكاناً للتساؤل عن مسألة اللغة، وكذا عن إمكانية حكي حكاية)[9] ويمكن اعتبار بداية رواية عبدالله العروي الأخيرة (غيلة) النموذج الأمثل لذلك على الصعيد الوطني، تقول:

(أنا الراوي: لا ألعب أي دور في الحوادث التي قصت علي، وأقصها بدوري، وأنا في هذا الفندق على شاطئ المحيط الأطلسي،

المعروف بمشمسه المحروس حيث تنتظرني أشغال كثيرة، أعتزم كل يوم مغادرة الفندق، ثم أغير رأيي في آخر لحظة، لأني أود أن أعرف نهاية القصة مجذوباً إلى سر القدر كما قيل.

أروي الحوادث كما رويت لي، بكل ما يحيط بها من غموض، وإن أقحمت حكماً أو عبرة، فما ذاك إلا لأن القلم يجري أحياناً مستقلاً عن الفكر كالجياد تواصل العدو عدة أمتار بعد خط نهاية السباق)[10]. هذا الصنف لا يطرح، في اعتقادي، أي إشكال نظري بحكم وضوحه من ناحية، ومحدودية انتشاره عربياً حالياً من ناحية أخرى، خلافاً للصنف الثاني (الحكائي) المعروف بتعقيده النسبي مقارنة بالسابق، ولتفادي هذا التعقيد، وتحقيق الوضوح المطلوب في كل تصور نظري، سنعمد لتقسيم مكونات المستوى الحكائي السابق (أفعال، شخصيات، زمان ومكان) لمجموعتين تحوي كل واحدة منهما، عنصراً (أو عناصر) حكاية تلتقي كلها في اعتماد صيغة تعبيرية واحدة، وإن اختلفت موضوعاتها. وهكذا، فإذا ما تأملنا العناصر الحكائية السابقة سنلاحظ أن بعضها يعتمد السرد (la narration) أداة لنقله (كالأفعال مثلاً) بينما يعتمد الباقي الوصف (la description) (كالشخصيات، الزمان والمكان)، وهو ما يسمح بتقسيم الاستهلالات الحكائية لصنفين فرعيين، هما:

1 - **استهلالات وصفية**: وتشمل كل استهلال حكائي يعتمد الوصف وسيلة لتبليغ معطياته، وينقسم بدوره داخلياً، لثلاثة أصناف فرعية، بحسب نوعية الموضوعات الموصوفة، وهي:

أ - **استهلالات وصف المكان**: وتشمل كل بداية روائية تقوم على تقديم معلومات عن المكان، كما هو الحال مثلاً بالنسبة لرواية إدريس بلمليح الأخيرة «خط الفزع»، يقول: (كانت فاس إلى العهد الذي أعرفها فيه مدينة ذات عدوتين، يفصل بين العدوتين

نهر (بوخرارب - هو نهر يحمل فضلات المدينة بشقيها إلى قنطرة - ابن طاطو - ثم منها إلى نهر سبو...)[11].

ب - **استهلالات وصف الزمان**: وتضم البدايات المتمحورة أساساً حول عنصر الزمان الحكائي، كما تجسد ذلك بجلاء رواية «الفريق» لعبدالله العروي، تقول: (مارس شهر لا يطمئن إليه المرء، تارة بارد ممطر، إذا كانت الرياح شمالية غربية، وطوراً جاف حار، إذا كانت الرياح جنوبية شرقية، قلَّ ما يكون الطقس فيه مشمساً دافئاً، تختفي الشمس وتتغمم السماء فتحتفظ البيوت ببرودة ورطوبة الشتاء، أو تصحو السماء فتبعث الشمس أشعة محرقة في جو متلألئ، تصفر المزروعات، ويكاد الناس يختنقون في ثيابهم الصوفية، يتهافتون على جوانب الطرق المظللة، أوجههم ممتقعة، مزاجهم حاد، حركاتهم مضطربة، مارس شهر الأخطاء والأخطار)[12].

ج - **استهلالات وصف الشخصيات**: ونقصد بها كل استهلال ينصب، خلافاً للنوعين السابقين، على رسم ملامح الشخصيات الروائية. مقدماً عنها كل المعلومات اللازمة لتمثلها أو تحقيق معرفة نسبية بها. كما تجسد ذلك بداية رواية أحمد توفيق الثانية «شجيرة حناء وقمر» تقول: (كان القائد علا في تلك الأيام يجر بصعوبة عقابيل سنيه السبعين، ولكنه ظل محتفظاً بمرح يظهر به ساخراً من الدنيا، شامتاً بالمتشنجين من أهلها، ممن يظنون أنهم يحسنون الحساب، كان علا قد انضم إلى عسكر السلطان بأحد الثغور، وترقى في الدرجات حتى بلغ، وهو يشرف على الأربعين رتبة قائد المائة، وكان معروفاً بالشهامة والإنصاف، ملماً بالقراءة، حافظاً في شبابه لكتاب الله، فكان

بذلك يستحق أن يسمى بـ «الطالب» أي الذي له نصيب من العلم، وأن يلجأ إليه في مقامات ومواقف معينة تزيده الاحترام والوقار في أعين عوام العساكر»[13].

وبالمناسبة تجدر الإشارة لإمكانية الجمع في بعض الاستهلالات بين كل هذه المكونات الحكائية أو أغلبها، لذا نكتفي بتسميتها بالاستهلالات الوصفية دون تخصيص، تمييزاً لها عن السابقة.

على أن ما يميز هذه الأصناف الوصفية كلها، من الناحية الوظيفية، توترها الإخباري المرتفع، مقابل جمود درامي ملحوظ، قد يصل أحياناً درجة الصفر، كما في الوقفات الوصفية الجامدة مثلاً، وهذا ما دفع البعض لنعتها بالاستهلالات التأجيلية، تمييزاً لها عن الاستهلالات الميتاسردية الساكنة، لتركيزها الكلي على الجانب الإخباري، على حساب التحريك الدرامي للوقائع الحكائية إلى حين الانتهاء من تشكيل القاعدة المعرفية الضرورية لتيسير فهم الحكاية. إن السارد هنا يأخذ بيد القارئ وينقله خطوة من عالمه اليومي الحقيقي لعالم الحكاية التخييلي، مما يعرف «ببلاغة التوسط» (la rhétorique de la médiation)[14].

2 - **استهلالات سردية**: وتشمل كل بداية تتولى، عكس الوصفية، نقل الوقائع الحكائية بمختلف أنواعها (أحداث، أقوال، وأحداث نفسية) وتندرج في هذه الخانة مجموعة من الاستهلالات تشترك كلها في اعتمادها الصيغة السردية مع اختلاف في طبيعة الوقائع المحكية، وهي:

أ - **استهلالات سرد الأحداث**: وتضم كل بداية تقوم بنقل وقائع حكائية ذات طبيعية مادية، دون مقدمات إخبارية، ومن نماذجها المغربية مقدمة رواية «عام الفيل» لليلى أبو زيد، تقول: (رجعت إلى البلد مهيضة الجناح، يملأ اليأس قلبي، بالأمس

هدني القلق. واليوم كان اليأس أشد وطأة والكرب، كنت أريد اليقين، ولما وجدته، ردني إلى لا شيء، الأمس بعيد والعمر لا ينتهي، أربعون عاماً تركتني مسكونة بالمرارة، أقول أربعين وقد تكون أكثر، أنا أشعر كأنها مائة، على أية حال، عشت مخدوعة في الرجل الذي تزوجته، ولم أعرفه إلا منذ الأمس، وها أنا في بلدتي، غريبة بين غرباء، خرجت وأنا دون العشرين، ومنذ وفاة أمي لم أعد، أعود لمن ولماذا؟)[15].

ب - **استهلالات سرد الأقوال:** وتتميز عن السابقة بكونها تتكفل بالنقل الفوري والمباشر للوقائع الحكائية ذات الطبيعة اللغوية فقط، دون سابق إخبار من شأنه مساعدة القارئ على تحديد وضعه الحقيقي في المسار الدرامي للحكي، وتنقسم بدورها لصنفين فرعيين:

بَ - **استهلالات سرد الأقوال المنطوقة:** كما هو الشأن مثلاً بالنسبة لرواية «المعلّم علي» لعبدالكريم غلاب، ومشهدها الحواري المباشر بين الأم وابنها.

تقول: (- أفق يا بني.. أفق فقد أضاءت الشمس مشارف السطوح.

- خو... خو...

- أفق يا علي... مالك أصبحت ككيس رمل لا تطيق حراكاً.

- أوه...)[16].

بً - **استهلالات سرد الأقوال غير المنطوقة:** وتضم كل بدايات نقل الأقوال الداخلية أو (الفورية) حسب اصطلاح ج. جنيت، كما في رواية «لعبة النسيان» لمحمد برادة، تقول: (منذ الآن لن أراها - قلت في نفسي، وهم يضعون جسمها الصغير المكفن

داخل حفرة، ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة عن سابق مستواها، لتصاحب العملية الأخيرة: **﴿تبارك الذي بيده الملك وهو كل شيء قدير...﴾**[18].

ج - **استهلالات سرد الأحداث النفسية:** أقول الأحداث النفسية لا الحالات النفسية، لأن الثانية تدخل بحكم وظيفتها في نطاق الاستهلالات الوصفية الهادفة تقديم صورة دقيقة عن المعطيات الداخلية للشخصيات الروائية. خلافاً للأولى التي تتولى نقل الأحداث لنفسية الطارئة كردود فعل على أوضاع معينة خاصة، إن الفرق بين الأحداث والأحوال النفسية الفرق بين الأفعال والأوصاف تماماً، فالأولى طارئة متحولة، والثانية ثابتة ودائمة. لهذا أدرجنا الأولى في الاستهلالات السردية، وحافظنا للثانية على مكانها الطبيعي في الاستهلالات الوصفية، ويمكن اعتبار بداية رواية «كان وأخواتها» لعبدالقادر الشاوي، نموذجاً حياً لذلك، تقول: (يحن - ش - إلى الماضي حنيناً صافياً مدوخاً، وهو لا يرى نفسه، هنا، إلا حين يستذكر أيامه هناك، مسافة ووهم استذكار مشبع بالرغبات والتوجع، الماضي يعود إليه، كأن ذكرياته الطرية ما وقعت في حياته الطفولية إلا بالأمس، فهو يرى كل شيء تقريباً)[19].

وأهم ما يميز هذا الصنف من الاستهلالات السردية عن شقيقتها الوصفية السابقة، من الناحية الوظيفية، طغيان الجوانب الدرامية، مقابل تقلص ملحوظ في المعطيات الإخبارية، لن يصل أبداً درجة الصفر. مادام السرد، كما هو معلوم، يتضمن دائماً بالضرورة قدراً، ولو ضئيلاً، من الوصف، خلافاً للوصف الذي يمكنه الاستغناء كلياً عن السرد، كما أشار لذلك ج. جنيت

في دراسته القيمة عن - «حدود الحكي»، قائلاً: (الوصف أكثر وجوباً من السرد، مادام من السهل أن تصف دون حكي، على أن نحكي دون وصف، ربما لأن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة، لكن لا حركة بدون أشياء)[20].

ولعل هذا ما دفع البعض لوصف بلاغة هذه الاستهلالات السردية الفورية المباشرة (incipit in médias res) (ببلاغة الإغفال la rhétorique de l'omission)[21] تمييزاً لها عن بلاغة التوسط الوصفية السابقة، لإلقائها الفجائي بالقارئ في خضم الأحداث الحكائية المتراكمة المتلاحقة دفعة واحدة دون سابق إخبار، كما أشارت لذلك بحق الباحثة ديلانغو في دراستها الجادة عن شعرية الاستهلال قائلة: (الاستهلال المباشر (..) يحقق دخولاً مباشراً في الحكاية دون أي عنصر إخباري، أو تمهيد صريح، وينتج أثراً دراميا، خصوصاً عندما ينفتح على لحظة أساسية وحاسمة في الأحداث)[22].

ولما كانت الاستهلالات السردية تشكل، من الناحية النوعية والوظيفية، الطرف النقيض للاستهلالات الوصفية، كما رأينا، ومادام ليس هناك ما يمنع من إمكانية الجمع بينهما في بعض الاستهلالات الروائية التكاملية الهادفة لخلق توازن شبه تام بين المعطيات الإخبارية (المتوفرة في الوصف) والدرامية (المتوفرة في السرد). فقد وجدنا بعض الروائيين يسلكون هذا الطريق الوسط في تقديم أعمالهم، مما يمكن تسميته بالاستهلالات الوصفية السردية، المعروفة بقدرتها الخاصة على الجمع والتوفيق بين الجانبين الإخباري والدرامي، مما ينعكس في شكل دخول تدريجي متوازن للقارئ في الكون الحكائي. بعيداً عن تأجيلية الاستهلالات الوصفية، وفورية الاستهلالات السردية، كما يبين ذلك الجدول التالي:

أنواع الاستهلالات	(1) استهلالات وصفية	(2) استهلالات وصفية - سردية	(3) استهلالات سردية
خصائصها الدرامية	تأجيلية	تدريجية	فورية
خصائصها الإخبارية	مكثف	متوسط	ضعيف

إذا أضفنا لهذه النماذج الثلاثة الرئيسية النموذج الميتاسردي السابق، المعروف بجموده الدرامي وضعفه الإخباري، بحكم تمحوره حول قضايا إبداعية ولغوية بعيدة كلياً عما هو حكائي، حصلنا على أربعة نماذج رئيسية، ينقسم بعضها داخلياً لأخرى فرعية، ليصبح مجموع الاستهلالات، الرئيسية والفرعية، المُحصَّل عليها في النهاية، تسعة، موزعة على الشكل التالي:

الاستهلالات الرئيسية	(1) استهلالات وصفية	(2) استهلالات وصفية سردية	(3) استهلالات سردية	(4) استهلالات ميتاسردية
الاستهلالات الفرعية	شخصيات زمان مكان		أحداث أقوال أحداث نفسية منطوقة غير منطوقة	

بقي أن نُذكِّر في هذه الدراسة، بما قلناه في بدايتها، من أن محاولتنا هاته لا تدَّعي لنفسها، بأي شكل من الأشكال، الشمولية والكمال، بقدر ما هي مساهمة متواضعة تنضاف، طبعاً، لمثيلاتها في هذا المجال، همُّها الأول والأخير، لفت الانتباه لبعض جوانب هذه النقط الاستراتيجية الحساسة في الكتابة الروائية.

الهوامش والإحالات

1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، لبنان، بيروت، 1964، ج 1، ص: 25.

2) جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية، مجلة علامات في النقد، عدد: 29، سنة 1998، ص: 144.

*) أشير بالمناسبة إلى أننا فضلنا استعمال هذا المصطلح كمقابل لـ (l'incipit) لسببين اثنين:

الأول: ذيوعه وانتشاره مقارنة ببعض المقابلات المقترحة الأخرى كالفاتحة النصية مثلاً.

الثاني: لعدم ارتباطه بأي مجال إبداعي محدد كما هو الحال بالنسبة للمطلع مثلاً المقترن في الأذهان بالشعر.

3) جليلة الطريطر: مقالة مذكورة، ص: 148.

4) ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1972، الجزء الأول، ص: 218.

5) جليلة الطريطر: مقالة مذكورة، ص: 149-150.

*) يمكن أن نورد في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر، أعمال كل من:

- ابن رشيق: العمدة.

- ابن قتيبة: الشعر والشعراء.

- العسكري: في الصناعتين.

*) يمكن أن نورد بالمناسبة على سبيل المثال لا الحصر الدراسات العربية التالية:

- صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي: مجلة الكرمل، عدد: 22/21، سنة 1986.

- ياسين النصير: الاستهلال الروائي: ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقلام العراقية، عدد: 12/11، سنة 1986.

- صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، 1994.

- جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية، مجلة علامات في النقد، عدد: 29، سنة 1998.

- رشيد بنحدو: بلاغة الاستهلال في روايات عبدالكريم غلاب، مجلة فكر ونقد، العدد: 11، سنة 1998.

*) أما الدراسات الغربية، فتكتفى الإشارة إلى أعمال كل من:

- l. Lotman: La structure du texte artistique, éd, Gallimard, 1973.

- Andrea Del Lungo: Pour une poétique de l'incipt, in revue poétique, Nº 94, 1993.

- Jean - Louis Morhange: Incipit narratifs, in revue poétique, Nº 104, 1995.

- Jean raymond :"ouvertures, phrases, seuils " in critique ,Nº288, 1971.

- Guy larroux : mise en cadre et clausularité , in revue poétique , Nº 98, 1994.

- R. Barsthes : par ou commencer? in in revue poétique , Nº 1, 1970.

B. Uspenski : poétique , de la composition , in poétique , Nº9, 1972.

6) انظر: - Andrea Del lungo : pour une poétique de l'incipit, in revue revue poétique, Nº 94, 1993, p:.

*) انظر: - R. Barthes: Introduction a l'analyse structral des récits, in l'analye structurale du réciéd, seuil, coll, points, 1981. p: 11.

7) انظر: - Andrea Derl Lungo: in Op, Cit., p

8) جليلة الطريطر: مقالة مذكورة، ص: 151.

9) انظر: - Andrea Del Lungo: in Op, Cit, P:

10) عبدالله العروي: غيلة: رواية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1998، ص: 5.

11) إدريس بلمليح: خط الفرع، رواية، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى 1998، ص: 5.

12) عبدالله العروي: الفريق، رواية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1986، ص: 7.

13) أحمد توفيق: شجيرة حنا، وقمر، رواية، دار القبة الزرقاء، مراكش، الطبعة الأولى 1998، ص: 5.

14) انظر: - J. L. Morhange: Incipit narratifs, in revue poétique, Nº 104, 1995, p: 400.

15) ليلى أبو زيد: عام الفيل، رواية، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، 1983، ص: 8.

16) عبدالكريم غلاب: المعلم علي، رواية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1971، ص: 5.

17) انظر: - G. Genette: Fingures III, éd, Seuil, coll poétique, 1972, p: 193.

18) محمد برادة: لعبة النسيان، رواية، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، ص: 7.

19) عبدالقادر الشاوي: كان وأخواتها، رواية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1986، ص: 13.

20) انظر: - G. Genette: Fingures II, éd, Seuil, coll, points, 1969, p: 57.

21) انظر: - J. L. Morhange: in Op, Cit, p: 403.

22) انظر: - Andrea Del Lungo: i Op, Cit, p:

* * *

استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربـي الحديث

محمود جابر عباس

● شعرية التناص: من سلطة النص إلى سلطة الآخر:

● حملت منظومة الحداثة الشعرية الجديدة التي عرفها الخطاب الشعري العربي الحديث بعد منتصف القرن الماضي، متغيرات نقدية وشعرية ورؤيوية وسيميولوجية (إشارية) في أبعادها المعرفية (النظرية والتحليلية) كشفت عن حركية جديدة، وبنية حداثوية للقصيدة العربية وتركيبها وتشكيلها وعلاماتها ونسيجها ولغاتها، وشكلت بتقنياتها وآلياتها المتطورة، وخصائص التركيب والعناصر فيها، وأدواتها النقدية المعاصرة، وإجراءاتها التحليلية، رؤيا الشاعر المعاصر في ضوء كشوفات العصر الكبرى في مجالات العلوم والتكنولوجيا والفضاء والآداب والفنون لإعادة اكتشاف الوظائف الشعرية والدلالية والبنيوية للقصيدة المعاصرة، وتأثير السياقات الإبستمولوجية في استغلال هذه التقنيات لتوظيفها تعبيرياً وأدائياً، واستثمارها في إنتاج النص الشعري. وقد لاحظ الناقد (رومان جاكوبسون) وجود علامات شعرية عديدة لا تنتسب فقط إلى عالم اللغة، ولكن إلى مجمل نظريات الدلالة، وبشكل آخر إلى علم الدلالات العام[1]، والتي تتعدد فيها الرؤى والمعاني والدلالات، كما تتعدد فيها الأصوات الشعرية، وتحيل إلى بنية جديدة، ونسيج وعلامات وإشارات غيرية تنطوي في ثناياها على استنطاق واستكناه المستويات الألسنية والسيميولوجية والسوسيولوجية والأيديولوجية والانطباعية والسيكولوجية واللغوية التي تكشف في الوقت نفسه عن الإمكانات اللانهائية لتعددية الأنماط والأشكال والبنية التي يتضح فيها وبشكل حاد التشكل الجمالي والبنائي والثيمي لهذه

النصوص. ولم تعد القصيدة العربية الحديثة تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية وبنياتها الثابتة والساكنة، وعمودها العروضي السيمتري للوحدات المتساوية، وإنما حاولت التطلع إلى البنية العميقة للنص الشعري الذي لم يعد صوغ جمالي يشير إلى صوت قائله حسب، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك، وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد، ولكل منها - كما يذهب إلى ذلك الناقد ميخائيل باختين - حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديمقراطية الخصبة التي يتسم بها كل خطاب خلاق[2]. وبات الشاعر العربي المعاصر سباقاً إلى استغلال هذه التعددية النصية والملفوظية لتلبية حاجات القصيدة التعبيرية والأدائية والبنائية التي تقع خارج النص، ولكنها تتشكل فنياً داخله على مستوى استراتيجية التناص والنصوصية التي تركز البحث في بنية النص ذاته، وفحص انشغال هذا النص بعلاقاته بالصوت الآخر الفاعل في النص الذي يشكل الجوهر الحواري والعلائقية الإبستمولوجية بين هذا النص، وما سبقه وما جاوره من نصوص أخرى تشتبك معه في تشكيل أنساقه وبنيته ولغاته وشفراته ورؤاه، ويمكن قراءته على أنه قابل للتأويل إلى ما لا نهاية له في وجوه التأويلات - بتعبير د. عبدالملك مرتاض[3] -. ومن هنا ظهرت الحاجة إلى تقصي وتفحص ومدارسة النصوص الأدبية الحديثة التي ظهرت في المملكة العربية السعودية في النصف الثاني من القرن العشرين (أي بعد عام 1950) التي ترتبط بعلاقات مضمونية أو بنيوية أو تشكيلية بغيرها من النصوص (القديمة أو الحديثة أو المعاصرة) الدينية والشعبية والتاريخية والمرويات والأساطير، أو المترجمة في الآداب الأوروبية أو في لغاتها الأصلية، والتي سميت في المناهج والنظريات النقدية والمعرفية الأوروبية المعاصرة (بالتناص)، كما هو الحال عند النقاد

والباحثين (جوليا كريستيفيا، وأرفي، لورانت، رفاتير) وغيرهم. ويبدو أن هناك قواسم مشتركة بين موروثنا النقدي والبلاغي العربي القديم، والمصطلحات والتجليات والمفاهيم النقدية النظرية والإجرائية الحديثة في الآداب الأوروبية ونصوصها الأصلية والتأسيسية، فقد وجدت مفاهيم ومصطلحات نقدية عربية قديمة كـ (السرقات الأدبية والتضمين البديعي والنقائض والمعارضات) هي أقرب هذه المفاهيم والمصطلحات في الدلالة والإجرائية إلى مصطلح (التناص) لما فيها من اقتراب من هذا المصطلح ومفهومه. وقد أعاد النقاد العرب المحدثون، وفي المقدمة منهم، النقاد المغاربة، صياغة هذه المفاهيم والمصطلحات والمنظورات على أوفق تصور نقدي جديد، وفهم حداثي عميق للظاهرة الأدبية في مختلف أبعادها ومستوياتها، ومنهم الناقد الدكتور محمد مفتاح في كتابه الهام والشائق (تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص) الذي تَمثَل فيه استقصاء وفحص هذه الظاهرة البنيوية والتعبيرية والفنية (نظرياً وتطبيقياً) التي كشفت عنها مسيرة القصيدة العربية الجديدة في تشابكاتها المتجذرة مع نصوص أخرى، عالقة بها، ونجح في تحديد الأطر والمفاهيم والعناصر والمكونات النصية والملفوظية لهذا المطلح بدقة متناهية وتبني القصدية في التشابك والتعالق في الأصوات والمعجم والتركيب النحوي، وإبراز مقصدية الإقناع بالأدوات البلاغية والتناصية والأفعال الكلامية في النصوص التي كشفت مقاصد الناص الظاهرة والمضمرة، والمسكوت عنها، أو لا تقول فيه شيئاً، أو الذي تقوله بصراحة وقوة في كثير من الأحيان. وقد حدد الدكتور مفتاح مفهوم التناص بقوله «هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[4] تدل على وجود هذه العلاقة الإيجابية أو السلبية التي تؤكد مرجعية هذا النص إلى تلك النصوص، وما يتولد منه من أنساق وشفرات وعلامات وعلاقات لغوية أو أسلوبية أو تعبيرية أو بنيوية أو إيقاعية مختلفة تسهم في تركيب النص

وبنيته وأنماطه أو تشكيليته بشكل أو بآخر. وقد أخذ الناقد الدكتور علوي الهاشمي هذا المفهوم والمصطلح وأولاه اهتماماً خاصاً، نظرياً وتطبيقياً وتحليلياً في كتابه الهام والجاد (ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث) وسماه بظاهرة (التعالق النصي) الذي يعني عنده «وجود علاقة ما تربط بين نصي شعري وسواه في النصوص الشعرية سواء كانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية»[5] والذي آثره على غيره من المصطلحات النقدية الكثيرة التي عالجته، لما فيه من تعبير واضح عن دلالة ما يعبر عنه الدخول في علاقة مع نصوص أخرى غائبة أو سابقة عليه. ويذهب باحث آخر هو الدكتور عز الدين المناصرة إلى أن هناك مفهوماً اشتقاقياً لمفهوم (السرقات الأدبية) الذي ورد في الموروث النقدي والبلاغي العربي القديم، أطلق على تسميته بـ (التلاص) واصطلحه لمفهوم بدائي (للتناص) حسب مفهوم الناقدة الفرنسية (جوليا كريستيفيا)[6] التي تتداخل المفاهيم والمصطلحات عندها إذ ترى أنه على المستوى الأكثر بساطة كل علاقة بين ملفوظين تعتبر (تناصاً) فكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية[7]، ثم طرحت كريستيفيا مفهوماً متطوراً للتناص في العلاقات عبر نصية لتغدو التناصية «حضوراً فعلياً لنص في آخر، أي الكيفية التي يتم بها تملك الاستشهاد والانتحال والحالة والإيحاء وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور. أصبح التناص تكاملاً بين النصوص، والمجال التوليدي للنصوص إذ صار التناص إلى علامة إبداع تتجاوز فيها النصوص إذ تعيدها خلقاً جديداً»[8] كما أن هناك ثمة عدد من المفهومات والمصطلحات التناصية التي تناولها النقاد الأوروبيون أو النقاد العرب المحدثين، والتي لا تخرج عن تعليل النظرية في أنساقها الثقافية الغربية[9]. وبذلك يكون مفهوم (التناص) هو اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية، أو الشعرية،

القديمة أو المعاصرة، الشفاهية أو الكتابية، العربية أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين، بحيث تكون هذه البنيات أو (الثيمات) المضمونية أو المعنوية أو الشكلية أو اللفظية متجسدة داخل النص الجديد، وتشير بشكل ظاهر أو خفي، بقوة أو بإيحاء ودلالة، من قريب أو بعيد إلى وجود مثل تلك العلاقة في فضاء النص الجديد الذي يقيم علاقة حوارية جدلية مشروطة تنفتح في أبعاد جديدة، وتندمج كلياً ونصياً في السياق - النص الذي يشكل وحدة التموج والتحول في القصيدة، وانفتاحه على خطابات الآخرين. ولم يعد الخطاب الشعري العربي الحداثي والجديد يتوقف عند مسلمات تقنية نهائية، أو أسلوبية محددة، أو شكل مغلق واحد منتهي بتعبير (أدونيس) أو يكرس صوتاً واحداً، وإنما يحاول دائماً أن يفجر مرة واحدة الأصوات التي يحفل بها النص، وأن يطلق الحرية لتعددية المعاني والرؤى والأصوات التي تتعانق بدورها مع أصوات الآخرين (المتلقين) ورؤاهم في الواقع الاجتماعي المعين في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة[10] وتصبح هذه الامتدادية في نصوص الآخرين ومحاكاتها، مقياساً يتسع أو يضيق في تعرجات النصوص وحركاتها، لا حدود لها في إضاءات جديدة ومتنوعة في النص الجديد، دون أن يكون هذا النص نسخة طبق الأصل من بنية النصوص السابقة، بل إن هذا النص يحتفظ ببنيته الخاصة، وصوته الخاص وثوابته الإيقاعية والتشكيلية والأسلوبية والصياغية والثيمية، والتي تتمظهر فيها قدرة الشاعر في خلق مناخات جديدة في البنية الشعرية والتعبيرية والأدائية التي تأتلف داخل المعنى الشعري، وأن يكون لها سماته وخصائصها داخل بنية القصيدة، ودون أن يكون اتكائها على بنية النص السابق، وكأنه افتعالاً تراكمياً لتجربة شعرية سابقة بألفاظها وتراكيبها ومعانيها وثيماتها إلى تجربة شعرية أخرى بما يؤدي إلى حفظ التجربة الشعرية الجديدة في التناغم والتداخل

والنمذجة التقليدية والتقريرية والمباشرة مع النصوص الأخرى، وإن قيمة هذا التناص تكمن في مدى تناغمه في بنية النص الشعري، ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة، ومدى تكثيفه للفكرة الملتبسة والمتلبسة بالأداء التعبيري، ومصاحباته اللغوية، ويكون في الوقت نفسه عالقاً بذاكرة المتلقي ووعيه الثقافي، حتى يعلق بوجدانه خيط من الترابطات الدلالية والإيحائية التي تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة وأنساقها وبنياتها الأسلوبية الجديدة، واصلاً بين الصوتين مدركاً أزمة الشاعر، وهي في ذات التجربة التي يتناسخ جحيمها، ولا يتوقف دورانها[11]، بوصفها بنية جمالية وتشكيلية واعية وموجهة داخل فضاء النص، وتتعامل مع تلك النصوص على أساس أنها لا تابع لها، وإنما موازية ومتكافئة تتعانق بقدراتها وإمكاناتها وحركاتها التي تشكل الإطار المرجعي الثابت في القصيدة، إذ تؤدي قدرة الشاعر وإمكاناته وتجربته الشعرية وأدواته دورها الهام في تشكيل النص الجديد الذي يقدم نسقاً جديداً لتجربة جديدة تختلف عن البنية النصية السابقة، وتندمج في النص الجديد، وتختلط برؤياه وبنياته الأسلوبية، وشبكة العلاقات والملفوظات المكونة له، وأن لا ينصرف (التناص) بين نص وآخر إلى الكشف عن هذه العلاقات بين النصوص، وإنما إلى اكتشاف الرؤية الإبداعية الجديدة التي أضافها النص الجديد إلى النص السابق المتعالق معه، والطريف هنا إنه كلما كانت الصلة بين النصين خفية كانت الإضافة أبعد وأعمق وأخصب، وذلك مصداقاً للمثل القائل المخفي أعظم[12]، فالقصيدة الجديدة هي (القصيدة الكلية) بتعبير أدونيس - التي «تصبح لحظة كونية تتداخل فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين، فليست القصيدة الجديدة، شكلاً من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود»[13] وتناصها يكون بتفاعلها وتداخلها وتعالقها وحضورها مع نصوص أخرى.

- 2 -

• ظاهرة (التناص) في القصيدة السعودية المعاصرة: تشظيات النص الغائب

• تهدف هذه الدراسة إلى استقصاء وفحص ومعاينة ظاهرة بنيوية وتعبيرية وفنية وثيمية حداثوية جديدة، كشفت عنها مسيرة القصيدة العربية الجديدة في المملكة العربية السعودية في النصف الثاني من القرن العشرين، وهذه الظاهرة هي (التناص)، والتي تتمثل بظهور أعمال شعرية حديثة، أو نتاجات إبداعية تحاكي وتتعالق وتتعارض وتتناص مع نصوص شعرية قديمة، أو حديثة أو معاصرة، عربية أو أجنبية، أو نثرية، شفوية أو كتابية، دينية أو شعبية أو أسطورية أو تاريخية، مبنى ومعنى، بما يعزز من أدبيتها وشعريتها وبنياتها الأسلوبية والتركيبية والتشكيلية، ويقوي خصائص التركيب فيها، ويفسح الأفق أمامها مداه واتساعه وصيرورته وكينونته، لكي تصبح تلك العلاقة إضافة حقيقية وجديدة، وقدرة خلاقة ومبدعة ومضافة في أداءات كثيرة وغير متناهية في ترابطاتها وتداخلها واشتراكها وتعالقها نصياً وتشكيلياً، وبشكل ملفت للنظر في بنية القصيدة العربية الجديدة في المملكة العربية السعودية (الحداثية والمعاصرة) بكل أنواعها وأنماطها وبنياتها الكلاسيكية والتفعيلية والنثرية، والتي نرى فيها وبشكل واضح وجود مثل هذا التناص والتعالق النصي بينها، وبين نصوص شعرية أو نثرية، قديمة أو حديثة أو معاصرة، عربية أو أجنبية في ثنايا هذه النصوص بشكل واضح، أو صريح، أو مغيب أو مسكوت عنه، أو بشكل تداعيات شعرية أو تعبيرية أو نفسية أو صياغية ربطت بين أجواء التجربتين، وبهذا يعد التناص «هو تفاعل النصوص وتداخلها، وثمة نوعيات للتناص، ومستويات انطلاقاً من كونه مكوناً من مكونات البناء النصي والاشتغال النصي، إنه يسعف الرؤية على قابليات البلاغية والإبلاغية في آن معاً. والتناص في أفضل حالاته

اشتغال استعاري في بناء النص يتسم بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي في صوغ القيم والأغراض في مداها الاجتماعي والتاريخي»[14]، وقد تعددت الصلة الثقافية، وتنوعت الأنماط والتراكيب والصياغات في الإفادة واستثمار تقنيات التناص في القصيدة الجديدة في المملكة كالشخصيات وأشكالها، والصلات الثقافية والمضمونية والإحالات التراثية والمروية والتاريخية والأمثال الشعبية والعلامات والإشارات والرموز الأسطورية، القديمة أو المعاصرة التي تدخل في سياقات النصوص وتتحاور معها، وتصير جزءاً مهماً من بنياتها ودلالاتها، والتي تقوم بتأسيس المديات النصية الواسعة بتجاذب مثل هذه التأثيرات والإحالات والتناصات.

ويعد شعراء الاتجاه الكلاسيكي المجددين (محمد حسن عواد وحمزة شحاتة وحسين عرب ومحمد حسن فقي وحسن عبدالله القرشي ومحمود عارف ومحمد هاشم رشيد ود. غازي القصيبي وأسامة عبدالرحمن وعبدالله الخشرمي والأمير عبدالله الفيصل آل سعود وحسين سرحان ومحمد بن علي السنوسي ومحمد الفهد العيسى وعبدالسلام حافظ وعبدالرحمن صالح العشماوي وعبدالعزيز العجلان وأحمد قنديل وطاهر زمخشري وسالم باعطب ود. راشد المبارك ومحمد العيد الخطراوي وحسين سراج ومريم البغدادي) وغيرهم من بين الشعراء الكلاسيكيين الذين تناصوا وتعالقوا، مع الموروث العربي القديم والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، أو بشكل ملحوظ مع شعراء آخرين أفادوا منهم في قصائدهم سواء أكانت في المضمون أو في الشكل (كالوزن والقافية والألفاظ والتراكيب والبنيات الأسلوبية) مما دل على وجود هذه الظاهرة، التناص بين النصين، في المبنى أو المعنى، أو بين القصيدتين، كما نجد في الوقت ذاته حرص الشاعر الناص في بنية التناص على الانتماء إلى

تقاليد القصيدة التي تعالق معها، وتناص مع ملفوظاتها، ليكون امتداداً لها في جوانبها المضمونية أو الأسلوبية أو اللغوية أو التعبيرية أو التركيبية، وأن استخدام مثل هذه التقنيات «تكمن في الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة بشكل وطريقة جديدين، وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف والكلمة أو تكرارها، أو استخدام الحرف كرمز صوتي أيضاً ينتج عنه إيقاع خاص»(15).

وقد تنوعت مصادر التناص التي استمد منها الشعراء السعوديون الكلاسيكيون نصوصهم الذين يحاولون تتبع السمات الأساسية للقصيدة سواء على صعيد المنظور البنائي أو المضموني أو التركيبي الذي ينجح فيها الشاعر في إقامة العلاقات التناصية التي تتصل بأجوائها العامة أو دلالاتها الخاصة المرتبطة بالأطر التركيبية أو اللفظية أو الاستخدام أو أسلوب البناء، والذي يحاول الشاعر من خلالها سلوك طريق المغايرة، أو الدلالات العصرية الجديدة أو تعديل في بعض عبارات النص التراثي ومحاولة التقديم والتأخير التي تتفق مع سياقات القصيدة الجديدة، إلا أن هيمنة النص الأول تبقى عالقة في مخيلة القارئ، ولا يمكن إبعادها. ولقد كانت الاستعانة بالتراث العربي القديم (النثري أو الشعري) وجانبه التاريخي خاصة من أهم مرتكزات قصيدة الشاعر محمد حسن عواد في الاستعانة بالألفاظ والمعاني والدلالات النصية والملفوظية في شعره، والتي يستهلها أو يوظفها بشكل مباشر وواضح، أو بشكل خفي أو استعانات فنية وفكرية وتقنيات شعرية. ويعد التضمين أو الاقتباس هما النمطان اللذان تعامل بهما الشاعر العواد مع نصوصه في التناص. ومن أهم أوجه هذا التناص تضمين الشاعر لبعض الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية الشريفة أو الشعر العربي القديم أو الأمثال. ومن أمثلة التعالق النصي مع القرآن الكريم قصيدته (المنافق) والتي اندرجت فيها آيات القرآن الكريم

في ثناياها بشكل تقليدي حيث «أتى فيها بآيات قرانية دون وضعها بين أقواس مع التغيير في بعض كلماتها طلباً لاستقامة الوزن. إلا أن الآيات التي ساقها العواد في هذه القصيدة لم تتجاوز دلالتها الأصلية وذلك على الرغم من بترها في سياقها القرآني؛ بمعنى أنها لم تحمل دلالة جديدة مغايرة تؤهلها للالتحام بمحور القصيدة مما فصلها عن سياق القصيدة التي تعد - في آخر الأمر - نصاً معاصراً»[16] إذ يقول الشاعر محمد حسن العواد في قصيدته (المنافق):

أرأيت الذي يكذب بالديـ - (م)

ـن، وذاك الذي يدع اليتيما ؟

والذي لا يحض في مطعم المـ - (م)

سكين، والمؤثر الهوى، واللئيما

والمرائي، ومانع الغوث والما - (م)

عون، والمعلن الأذى، والزنيما[17]

أو استدعاء الشخصيات الشعرية العربية التراثية القديمة (كالمتنبي وأبي العلاء) أو الشخصيات الفلسفية العالمية واندماجها في بنية القصيدة، كما في قصيدته (أنا والليل):

هذا المعري وأسفاره

وذا شوبنهور وأفكاره

وذاك ديكارت وآثاره

فالإيماء والدلالة التناصية الموظفة في شعر الشاعر لا تتعدى التوظيف والتناص الجزئي الخارجي الذي يكون محصوراً في البنية اللفظية

الخارجية، حيث يغدو النص محاكاة وتكلفاً لا يدخل في صميم النسيج الشعري وبنياته الدلالية والتناصية التي يفترض أن تتشابك وتتقاطع وتتشاكل داخل بنية القصيدة الجديدة، وبطريقة فنية آسرة تذيب النص الأصلي فيها. كما استحالت النصوص الشعرية العديدة التي كتبها الشاعر الدكتور غازي القصيبي إلى بؤرة تناصية تتجمع فيها النصوص السابقة ويعد من بين شعراء الاتجاه الكلاسيكي إجادة لاستلهام وتوظيف هذه التقنية الجديدة في شعره (التناص) من خلال تجلياته الإبداعية والتعبيرية والأسلوبية المتميزة في تناصها مع نصوص قديمة أو حديثة، أو متزامنة معه، في قصائد عديدة تلتقي وتختلط وتتوضح تفاصيلها وخيوطها في علاقات تناصية تشد مفاصلها، وتجعل عوالمها ووقائعها، بشكل إشارات أو تلميحات ترتبط بتلك النصوص وتستلهم أجواءها، وتستعين بها. والقراءة الاستنطاقية المتعددة المعاني والمنظورات والمقاربات التحليلية والنصية لهذه النصوص تكشف لنا مدى قدرة الشاعر القصيبي الفنية والتقنية والفكرية في التعالق النصي مع قصائد عربية قديمة أو حديثة، ولو كانت الاستعانات بالتراث العربي القديم، والموروث الشعبي العربي والعالمي، والتاريخ منه خاصة وفي الاستخدامات النصية التي وظفها الشاعر غازي القصيبي كثيراً في شعره، فمن الشخصيات التراثية القديمة التي تناص معها شخصيات (عنترة بن شداد، وأبي الطيب المتنبي، وأبي تمام) و(ليلى) و(الفدائي) المعاصر و(السندباد) ورحلاته و(شهريار وشهرزاد) ومعارك العرب في (حطين) و(القادسية) التي دخلت في نسيج قصائده، وأصبح خصيصة أساسية ورئيسية في شعر القصيبي. فقد عمد الشاعر إلى توظيف شخصية (صلاح الدين الأيوبي) ومعركة (حطين) في قصيدته (يا وطني) بما يحمل هذا الاستدعاء من رموز ومعطيات تراثية عميقة يفيد الشاعر في توظيفها كلياً في بنية القصيدة، وتأكيداً على المزج بين صوتين، صوت الشخصية القديمة، وصوت الشاعر المعاصر:

لا في حين ينعق حولك الشعراء

سلوا عنا صلاح الدين

أقول وأضلعي تدمع

دعوة هناك في حطين(18)

كما ستكون قصائده (العودة إلى الأماكن القديمة) و(رباعيات عاشقة) و(بنت الرياض) و(حبك) و(الحُمى) و(هناك) و(ثلاث بطاقات من آسيا) و(المومياء) وغيرها من بين قصائده الكثيرة التي يتناص فيها مع شخصيات (السندباد) و(شهريار وشهرزاد) والتي حاول فيها الشاعر إعادة تشكيل رؤيا حداثية معاصرة تمس الواقع، ولكنها ترتبط بنسيج نصي مع نصوص التراث وملفوظاته، والتي تخرج نصه من محدودية الأداء والتعبير إلى (لا نهائية) الدلالة التي يستطيع من خلالها تقويل تلك الشخصية أو الأحداث وجهة نظر جديدة. مما يجعل مثل هذا الاستحضار جزءاً مهماً من بنية القصيدة ودلالاتها التناصية:

وقلت لي السحر في البحر والليل والبدر

في الكائنات المدماة بالعشق

سيدتي؟ أوغل الليل فانطلقي

ودعي المومياء الذي مسه البحر لم ينتفض

حسناء أنتِ؟! أظنك! ما عدت

أشعر بالحسن.. كل

النساء الجواري سواء

اتركيني فإني أطلت الكلام، وأدركني الآن ضوء الصباح(19)

كما تعددت الكيفيات التناصية في شعر حسن عبدالله القرشي، وتشابكت الأصوات، وتعقدت الدلالات الإيمائية التي وظفها الشاعر لخدمة نصه، ومضاعفة قوته التعبيرية والأدائية وخصائص التركيب فيها من خلال التناص مع الشعر العربي القديم، أو الشخصيات التراثية أو الشعبية التي تستطيع استيعاب آفاق القصيدة الذي يخضع بدوره للتداخل والتعالق والتفاعل مع تلك الرؤى في تعالقه معها من خلال البنية الأسلوبية واللغوية والإيقاعية لهذه القصيدة، بما عرف عن الشاعر القرشي من مقدرة وإمكانية يتشابك فيها، ويتآزر مع موضوعه الذي يسعى إلى إبرازه وتوكيده. ففي قصائده (قبس من الهجرة) و(في مولد الرسول الأعظم) و(في ظلال الغار) و(حورية الشاطئ) و(خطرات) فنجد أن الشاعر يحاول استثمار الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية الشريفة، ومعانيها التراثية التي ينطلق منها إلى أفق إيمائي جديد، يمنح التعبير المعاصر شكلاً جمالياً ومحتوى انفعالياً جديداً، ولكنه بطبيعته متكئاً على هذه النصوص، ويستجب لتحفيزها اللغوي والتركيبي واللفظي. ففي قصيدته (حورية الشاطئ) نلحظ هذا التناص اللغوي مع الآية القرآنية الكريمة ﴿**منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى**﴾[20] حيث يقول الشاعر:

إن تكن لست تبالي بسوى رملٍ حيالي
فأنا حفنة رملٍ وإلى الرمل مآلي[21]

وتنتشر دلالات التناص وتتسع لتغطي الكثير من قصائده التي يتناص بها مع الموروث الشعري العربي القديم حيث يستدعي كل سياقاتها التركيبية واللفظية والإيقاعية ليشحن قصيدته بها مولداً أفقاً دلالياً وترميزياً جديداً، ومعطى كينونة سياقية تحتل ركناً أساسياً في بنية

القصيدة، كما في قصائده (الربيع) التي يتناص بها مع قصيدة الشاعر البحتري المشهورة التي يقول فيها:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

حيث يقول الشاعر القرشي:

ذاك يا صاحبي (الر بيع) بدا ساحر الغرر
طرز الأرض وشيه حالياً يبهر البصر
سكب السحر في الثمار م فما أعذب الثمر
الطيور ارتوت به نغماً يأسر الوتر
والنسيم احتفى به فهو هيمان ما خطر
كل غصن له انثنى في حنان وفي خفر[22]

كما نلحظ مثل هذا التناص في قصيدتيه (يوم وغد) التي يتناص بها مع قصيدة يزيد بن معاوية التي مطلعها:

نالت على يدها ما لم تنله يدي نقش على معصم أوهت به جلدي

وقصيدة (الأمس) التي تأثر بها وتناص مع قصيدة (ابن زيدون) (النونية) التي يقول في مطلعها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ويبرز التحول التناصي في قصيدة القرشي غاية في التوظيف والاستخدام في تعالقه النصي مع الموروث الشعبي وخصوصاً رحلة (السندباد) وشخصيتي (شهريار وشهرزاد) في نصيه (المغني وطائر الرخ) و(غادتي شهرزاد) حيث يدفع بالبنية النصية للقصيدة أن تتوازى في قدراتها وإمكاناتها الدلالية، وأن تكون منفتحة على أفق احتمالي

جديد في تفسيره المعاصر لرحلة السندباد التي يتجاوز فيها الشاعر منطق الواقع إلى منطق الخيال بما يطلقه في أفق النص في تصورات جديدة لكي تقيم تشكيلاً بنائياً وجمالياً وثيمياً ينتصب داخل البنية التركيبية لنص الشاعر. ففي قصيدته (غادتي شهرزاد) استطاع الشاعر خلق بنية الكنائية والاستعارية التي محوراً مهماً في محاور النص وبنيته كما في قوله:

إيه يا (شهرزاد)

قدت كل القوافل عمر الهوى

في عصور المحبين

...

ارجعي (شهرزاد)

ارجعي فالحداء القديم تعالي

وظل المساء تمدد

ارجعي هي ذي الأرض ممطورة

ونسيم الزهور تماوج

في ردهات الأمل

....

أو يقول فيها:

وأنهار فوق أريكته شهريار

عاد طفلاً بريئاً

يخوض في النهر حراً

ويلتحف الإنكسار

سيفه لم يعد مصلتاً مشهراً يتحدى

صدور الصبايا الصغار

سيفه عاد من خشب الورد

في ذلة الاحتضار[23]

لقد تعددت أنماط التوظيف والتناص والمصاحبات الدلالية والكيفيات النصية والملفوظية التي أفاد منها الشاعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية، واستطاعوا إعادة ما أنتج سابقاً في التراث النثري العربي القديم والنصوص الدينية والشعراء والمرويات، وأن يتناصوا ويتعالقوا مع تلك النصوص في الشكل أو المضمون معاً، وأفادوا في البنية العميقة للقصيدة العربية القديمة وأسلوبها وصياغاتها اللفظية والتركيبية بما يستطيع الشاعر المعاصر أن يغني قصيدته، ويسهم في تعميق بنيتها الدلالية والإيحائية التي تمظهرت في القصيدة الجديدة، وانفتحت مبنى ومعنى على التجربة المعاصرة التي اختزلت التجربتين في بنية النص الجديد، وإضاءة بدورها الوحدات النصية كالبنية الموسيقية والأسلوبية، بتنويعات أدائية وتعبيرية تستجيب لرؤية الشاعر المعاصر في الاتكاء على عناصر ومكونات وخصائص دلالية وبلاغية وصوتية وتركيبية إلا أن التفاوت والاختلاف قد بدا لنا في تجارب الشعراء السعوديين، وهذا شيء طبيعي نتيجة لاختلاف المواهب والقدرات والإمكانات الشعرية، وتفاوت الأجيال والأدوات التي تتضمن السياق التاريخي النصي الذي تتشكل وتتعالق معه داخل هذا المدى اللامتناهي من البنيات والسياقات النصية والملفوظية.

- 3 -

● (التناص) في القصيدة الجديدة: تعدد كيفيات الإدماج والتوليد في النص

● لقد بات الخطاب الشعري الجديد في المملكة العربية السعودية،

ومنذ بداية الستينيات والسبعينيات إلى نهاية القرن الماضي حصراً، يبحث عن طريق جديدة، وأساليب مبتكرة، وتقنيات شعرية وأسلوبية متعددة، تتعدد فيها الكيفيات والمظاهر والأنماط البنائية والنصية والملفوظية والتركيبية التي يستلهمها أو يوظفها في شعره كتقنيات واستعانات فنية وفكرية، وكان من بين هذه الاستعانات هي ظاهرة (التناص) التي يسعى من خلالها الشاعر إلى تطعيم قصيدته بتعالقات نصية وفنية وفكرية وأسلوبية ودلالية من نصوص سابقة لتدخل في حيز وفضاء النص الجديد بما تحمله من إيحاءات ودلالات لفظية أو تكرارية أو تركيبية ذلك أن فنية التناص واستراتيجيته التوليدية لا تكون معبرة عن طبيعة هذه العلاقة التعالقية إلا حينما تكون ملتبسة بطبيعة التجربة الحية للشاعر، والذي يستطيع من خلالها فك منطق النص القديم، واختراقه الدلالي، وإدخاله في حيز أكبر منه، وتنوع أشمل، يوفر للشاعر الجديد مقومات الأدبية أو الشعرية في خطابه، بما يسمح بتعدد كيفيات الإدماج والمجال التوليدي والتحويلي في النص من خلال تعالقات متعددة «منها ما يتم صناعته عبر امتصاص - وهدم في الآن نفسه - إفراد النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، وذلك بنفي المقطع المتناص أو الدخيل نفياً كلياً أو جزئياً»(24) بما تشي به دلالات النصوص الجديدة.

وقد اجتهد الشعراء السعوديون المعاصرون في استغلال واستثمار بنية (التناص) في قصائدهم التي امتزجت امتزاجاً كاملاً ببنية نصوصهم، فناً ومعماراً وذات حضور قوي أقرب ما يكون إلى البناء العفوي الذي نمت من خلاله القصيدة، واستطاعوا بقدراتهم الإبداعية وإمكاناتهم الفنية، وأساليبهم الجديدة في محاولة تكييف تلك النصوص والإشارات والتلميحات والمعطيات دون التقيد بسياقاتها وورودها في متون نصوصها الأصلية، وذلك من خلال تلمس المسعى الشخصي الذي يشي به النص عند كل من الشعراء السعوديين الجدد (أحمد الصالح وسعد

الحميدين وعبدالله الصيخان وعلي الدميني ومحمد الثبيتي ومحمد العلي وغازي القصيبي وفوزية أبو خالد ومحمد جبر الحربي وخديجة العمري وعبدالرحمن صالح العشماوي وأحمد عائل فقيه وعبدالله عبدالرحمن الزيد وعبدالإله البابطين وعبدالكريم العودة ومحمد الدميني وعلي بافقيه وغيرهم، والذي دخلت الكثير من نصوصهم في سياقات تناصية وتعالقية واضحة سواء أكانت مع الموروث العربي القديم والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، أو مع الموروث العالمي كالأساطير والرموز والأقنعة، أو الإحالة إلى المصادر اليونانية والفينيقية والفرعونية والبابلية والآشورية التي تتفاعل داخل النص الشعري بحيث تستطيع احتواء وإذابة تلك النصوص في بنياتها، وترك أفق الدلالة مفتوحاً على مغايرات وتمايزات وخصوصيات بنائية عند هذا الشاعر أو ذاك بما يساعد على تكون بنية القصيدة الجديدة وتراكب مستوياتها وتضاعف دلالاتها وتأويلاتها.

ويعد نمط التناص الجزئي أو الكلي المتكأ على التشكيل البنائي والفني والتعبيري من أهم مرتكزات قصيدة (التناص) في شعر سعد الحميدين[25]، فقد أصبح الشاعر على يقين أن اختراق بنية القصيدة الجديدة وسياقاتها النصية وعلاقاتها التشكيلية لا يمكن أن تتم دون استخدام تقنيات وتشكلات بنائية ونصية، تنطلق من قدراتها على انتهاك المواصفات النصية الثابتة والساكنة التي بدأت تألفها قصيدة التفعيلة. ويكون انبثاق دلالة القصيدة ومستوياتها وتراكبها في تجربة الحميدين تتشكل من تراكم الفجوات الدلالية في أفق المعنى الشعري الكلي للنص الذي تتفجر في علاقاتها وتشاكلاتها التناصية التي تتعدد وتتنوع وتتسع بحسب سياقاتها التناصية «وقد تنوعت صلات التناص في شعر الحميدين في استدعائه للشخصيات، أو في استخدامه للإحالات الثقافية، فيما سماه نقاد آخرون بتناص التآلف أو تناص من التخالف، وفي طرائق استدعاء الشخصيات جزءاً من نص، أو صورة جزئية، أو محوراً للنص،

وفي حدود استعمال الإحالة الثقافية: إثارة لقضية أو إيحاء بدلالة، أو استحضار لمناخ»[26] بما يسهم في إدغام هذه التقنية الجديدة في نسيجه الشعري وعوالمه ورؤيته الكلية.

ويكون الاستلهام التراثي واستدعاء الشخصيات التراثية - الشعرية والإنسانية والأسطورية - لتشارك تناصات قصيدته التي تتسع لمحمولات تقنية وبنائية متعددة، وتقدم رؤيا جمالية استبصارية للواقع. ففي قصيدته (سأمد يدي) نلحظ بوضوح استيحاء الشاعر الحميدين للآية القرآنية **﴿اسلك يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء﴾**[27] حيث قال الشاعر:

أدخلت اليمنى في جيبي

خرجت بيضاء[28]

إذ استطاع الشاعر من خلال التناص مع هذه الآية الكريمة أن يعطي لدلالات قصيدته بعداً تواصلياً وتفاعلياً بين نصه وبين الموروث القراني بما يعزز بنية القصيدة ويقوي دلالاتها الفنية والجمالية، وإحالاتها الثقافية. والمضاعفة التناصية في قصائد الحميدين تتم أيضاً عبر عدد من الكيفيات والاستعانات والتعالقات النصية مع الشعر العربي القديم، أو المعاصر، أو الأساطير والرموز أو الفلكلور والغناء الشعبي أو الأمثال والحكم التي توفر لقصيدته الاتساع والدلالة المعاصرة والرمزية والقناعية والأسطورية، فهو يهرع إلى هذه التقنيات والأساليب والتناصات، ليستمد منها شعرية قصيدته، وتماسكها، ونموها. ومن هذا المنطلق فقد تطور شعر الحميدين تطوراً منطقياً من حيث الشفافية في المحتوى أو الشكل - كما يقول د. نذير العظمة - لخصوصية تجربته الشعرية بدءاً من استيعابه لتجارب معاصريه مَنْ سبقه مِنْ الرواد، فتكون «حضور تجربة متميزة صعبة تأبى أن تجري على نمط قديم أو معاصر، وتحاول مخلصة أن تخلق

نموذجها، وتكسر السائد على الساحتين: الموروث والجديد، وارتباطه بالبيئة ارتباطاً عفوياً يعطي لقصيدته مسحة غريبة»[29] من خلال تشابك التناصات والأصوات والمهيمنات النصية بما من تناسخ وتمازج قناعي في كثير منها تدل على براعة الشاعر وحذقه للتعبير عن الجوهري والحياتي والكوني والإنساني في تجربته.

وتظل تناصات الشاعر سعد الحميدين مع تجارب الشعراء القدماء والمعاصرين من أكثر استخدامات الأنماط والمظاهر شعرية وعفوية داخل القصيدة. ومنها قصائد (إيقاعات متورمة) التي تناص فيها مع شخصيتين تراثيتين (عنترة بن شداد) و(عائشة) رضي الله عنها وقصيدة (تذكرة سفر ملغية) مع بيت الشاعر العربي القديم:

أمر على الأبواب من دون حاجة لعلي أراكم أو أرى من يراكم

فيقول الشاعر الحميدين:

تقرفصت وسط الطريق لعلي أراكم هنا
أو أرى من يراكم هنا قد مشينا معاً[30]

وفي قصيدة (قبضة العيد) التي يتناص فيها مع قصيدة للشاعر أبي الطيب المتنبي التي يفتتحها بقوله:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لا مر فيك تجديد

حيث يقوم على استدعاء الماضي والحاضر معاً وتفاعل مكوناتها الدلالية من خلال التركيز على (الانتفاضة الفلسطينية) الباسلة وشخصية (الفدائي) وهجاء الواقع العربي حيث ظروف الواقع والتاريخ التي تولد المعاناة، والي يستشعرها الشاعر ويعبر عنها في قصيدته:

نحن أبناء الحجارة

فاليوم عيد

والفائزون به

من كان يومهم ا نتصار

العيد عاد... وكيف عاد؟

العيد عاد بكل براءة

والناس ثملى بالتغير والصراخ

لا شيء صار سوى حداء التائهين

خلف الوعود

العيد عاد ولم نزل في الانتفاضة[31]

إذ تتضح دلالة التناص من خلال دلالة الرؤية في القصيدتين والتي تستقطب المتلقي إلى مستوياتها، وكثافة حضورها. «لقد عاد العيد في قصيدة الحميدين، وهو يحمل أكثر من وجه فقد أتى بما مضى، وقد أتى بالجديد. وكل ذلك يظل يرشد المتلقي إلى بيت المتنبي الذي كان هو المحور الشعوري والفكري للقصيدة، إلا أن القصيدة ذاتها ترشد القارئ إلى ذلك البيت أيضاً»[32].

ويأخذ التشكيل التناصي سمتاً شعبياً وفلكلورياً وأسطورياً عميقاً، يتخلق فيها الشاعر بتجاوز المواضعات النصية لحضور هذه النصوص وتداعياتها وذلك في القبض على القيمة الدلالية والإيحائية التي تولدها، والتي ستكون حتماً منسربة في نسيج قصيدته ومعبرة عن الحالة التي يخلع عليها تناصاته كتقنية من تقنيات مجاوزة الواقع للبحث عن الفني والجمالي فيها. ففي قصائده (ورقة من اعترافات شاعر) التي يتناص فيها مع المثل التراثي الذي يقول (في فمي ماء، وهل ينطق من في فمه

ماء) وقصيدة (رسوم على الحائط) التي تناص فيها مع المثل الصيني الذي يقول (طريق الميل يبدأ بخطوة واحدة) وقصيدة (نغمات على الطيرة) التي تناص فيها مع العبارة الفولكلورية (افتح يا سمسم) وقصيدة (القرينة وقطرات الماء) التي يتناص فيها مع المعتقد الشعبي الذي يقول إن بعض الأشخاص يتلبسهم قرين من الجن وأساطير (شمشون وعديلة) و(العنقاء) و(ميدوزا) و(سيزيف) وقصيدته الهامة والشائعة التي تناصت مع أكثر من عنصر شعبي في التراث والغناء والرقص (جوقة الزار) التي يهدف من خلالها إلى تجسيد التفصيلات الواقعية لهذه الاحتفالات وما يصاحبها مستفيداً من تقنية القصة الحديثة وبنياتها ومعطياتها وعناصرها التي يتم عرضها وتنسيقها ضمن رؤية النص دون التقيد الحرفي بنمو وتسلسل الأحداث في الواقعة الحقيقية حيث يقول الشاعر في هذه القصيدة:

تدق طبول على أنغامها يتمايل السمار في فخر

على أنغام أصوات بدائية

وصوت الطبل. دم.. تك تك

دم.. تك.. تك..

تكوم فوق وجه الأرض مجذوباً

يمرغ ثغره المسعور فوق أديمها الدبق

ثم يستدعي الشاعر طقوس الرقص وحالاته وتفاعل الراقصين مع بعضهم، وسجنهم الداخلي الذي يصل بالأزمة النفسية والشعورية إلى ذروتها حيث تختلط (المونولوجات) الداخلية والخارجية، وتنقسم أصوات القصيدة إلى عدة مستويات تبصر التناقضات التي تحدث، كما في قوله:

قفوا يا ربع فذي ليست نشيدته

تلكأ موكب السمار فامتدت يد الصمت

وبين تنهد حائر

وآهات الهوى العاثر

تمنطق ثغر حاديهم:

«يا سدرة قاعة الغرمال تسقيك

من مزنة هلت الماعقر بيه»

ثم يواصل وصف الرقصة من خلال الصوت الغنائي المقهور والبسيط والعادي الذي يفرض تناصه على القصيدة وتداعياتها:

ترى هل مادت الأرض

بهم أم خانني نظري

رؤوس القوم والأنغام، تشكل جوقة الزار

ودار ودار حتى شلت الحركة

تداعى مثل بيت شيدت أركانه من رمل

....

تحرك ينفض الغبر

«مساء الخير... مساء النور»

وصافحهم كمن قد جاء من سفر

يجسده له الوهم... يبلوره له الجهل(33)

إن توظيف واستثمار الشاعر سعد الحميدين لتقنية (التناص) في ثنايا قصائده قد منحها طاقات دلالية وإيحائية وشعرية متولدة من تعالقها مع تلك النصوص، وجعلها مرتكزاً لبنية القصيدة وقوانينها

الداخلية التي أسهمت في تقوية فاعليتها، وقدراتها في الانصهار في بوتقة التجربة الحية التي عاشها الشاعر وحققت رؤياه ضمن آليات التناص وتقنياته وطرائق التركيب والدلالة والتوليد النصي، فالشاعر - كما يقول د. محمد مفتاح «ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية، وقد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. لذلك يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانياً في حيز تاريخي معين»[34]، والذي جعل حضور وفاعلية صوته في النص الشعري الجديد قوياً ومتغلباً على دلالات التناص في جميع نصوصه التي تناص بها.

وانشغل الشاعر (أحمد الصالح) في تناصاته وتعالقاته في خلق نموذج تناصي جديد بمهيمناته الخاصة التي تحققها البنية التركيبية ومستوياتها ودوراتها ودلالاتها النصية والملفوظية داخل النص الشعري الجديد الذي أفرزه أسلوب التناص وتقنياته التي تتضافر في اكتساب النص دلالات جديدة تتجاوز وجه الصورة القديمة، وتتحول بواقعها وبنياتها إلى محضة فنية وتعبيرية تستطيع أن تمنح النص أكثر من مظهر بنائي وتشكيل فني يسهم في تأسيس أنساق تناصية تومئ بشكل خفي إلى تلك العلاقة في كثير من نماذجه، أو تكشف عنها بوضوح، من شأنها أن تمنح القصيدة سمة معاصرة، ويوسع بنية التناص في التعبير عن المعنى الذي يرغب في توصيله، ولذلك ستتيح لنا قراءة بعض من نصوص الشاعر التعرف على أنماط وبنيات ومظاهر التناص في قصيدة الشاعر أحمد الصالح.

ولقد كانت الرؤية الشعرية المهيمنة في شعر الشاعر أحمد الصالح تنبثق من الموروث العربي القديم، وفي مقدمته (القرآن الكريم) و(الحديث النبوي الشريف) اللذين تمركز موقعهما في بنية النص، وأصبح بؤرة

مولدة، وبنية فنية تتسع لتشمل مستويات التركيب والبناء وحتى المستوى الخطي الذي دخل في لحمة ونسيج النص البنائي. ففي قصيدته (3 مواقف لامرأة العزيز) يوظف الشاعر شخصية نبي الله يوسف عليه السلام وشخصية العزيز وزير مصر، وزوجته وذكر النسوة اللائي قطعن أيديهن حينما رأين يوسف عليه السلام وفقاً لنص الآيات القرآنية:

فَقُدَ منهو القميص من قُبل

وقد من خلاف

....

وعندما مدوا يداً إلى الصواع

رأيتهم

وكان في رحالهم(35)

ويقيم الشاعر تناصاً آخر على مستوى البنية والرؤية، والمتن والهامش مع الحديث النبوي الشريف الذي يجسد رؤية الشاعر في خلق مفارقة بين حاضر محكوم بالعجز والتداعي وماضٍ مفعم بالبطولة والانتصارات حيث وظف الشاعر (أحمد الصالح) الحديث النبوي الشريف (الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة) حيث أدخله في بنية قصيدته:

الخيول البلق

- يا عراف -

في عرس عمورية.

تأتي في نواحيها الفتوح(36)

بينما في نصه الآخر (انتفضي أيتها المليحة) والتي استعاد قول

الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم (ابدأ بمن تعول والصدقة عن ظهر غنى) لم يتجاوز المعنى في سياقه، ولم يستطع أن يدخل في نظامه اللغوي والتركيبي الذي يسهم في خلق تقابلات نصية تتعانق وتتآزر مع النصوص السابقة التي تتسع بنياتها في الإضافة الدلالية والصياغية:

افتح لقلبك الهدى

حدث ولا حرج

«ابدأ بمن تعول»[37]

حيث لم تتجاوز بنية النص دلالة الحديث الأصلية إلى دلالة معاصرة، وإنما بقيت تحمل نفس الرؤى والمعاني والإيحاءات القديمة دون أن يسبغ عليها دلالات معاصرة. بينما يؤدي التناص وظيفته المؤازرة لوظيفة البنية والدلالة والنسيج الشعري والأداء والتعبير والإطار المرجعي المصهور في قصائد الشاعر (أحمد الصالح) الأخرى الذي انعكس على طبيعة القصيدة وبنائها، والملفوظات التشكيلية والمضمونية التي أخذت حيزاً، امتد واتسع في بنية النص، وتوالدت منه الدلالات النصية بوصفه فاعلاً نصياً (حسب تعبير جوليا كريستيفيا) يشكل القاعدة الأولى الذي ترتكز عليه قصائده، وتقوم العلاقات فيما بينها، وبين القصائد التي تتعالق معها، والتي تتمثلها، على أساس استجلاء بنياتها ومضامينها وخصائصها الأسلوبية واللغوية والتركيبية، ومن أبرز هذه القصائد هي (قراءات في الزمن الغابر) التي تناص بها مع شخصية نبي الله سليمان عليه السلام و(ليلى تورق) مع نصين قرآنيين، و(في ضيافة أبي الطيب) مع شخصيتي المتنبي وكافور و(انتفضي أيتها المليحة) مع شخصيتي الإمام علي ومعاوية رضي الله عنهما و(أين وجهي) مع شخصية (هولاكو) و(أحزان النخيل في أسوان) التي تناص بها مع شخصيات معاصرة، والتي دلت على قدرة واضحة، وتميز متفرد يحمله التشكيل

الشعري عنده الذي يدفعه باتجاه تغيب النصوص أو الأحداث أو الشخصيات القديمة أو المعاصرة في نصه، وتحقيق انصهار المكونات النصية القديمة التي ينسقها تحت دلالة أوسع من دلالاتها القديمة لإضفاء التعيينات الشعرية الجديدة على نصه أو تظل غايته، حين يعمد بوعي أو دون وعي على إعادة تشكيل النصوص الصسابقة من خلال نصه الجديد على نحو يتمشى مع وجهة نظره الخاصة[38]، ومستغلاً أبعاده ودلالاته القديمة، مضيفاً إليها من واقعه الشعوري أبعاداً ودلالات جديدة، ولكي يضيف إليه من أبعاد العصر ما لم يتح له من قبل[39]. وتعد قصيدته (أيتها المليحة) من أنجح قصائد التناص التي وظف فيها أحداث إسلامية عديدة؛ منها حادثة التحكيم بين علي ومعاوية ورفع المصاحف التي تلت معركة صفين، حيث تقاتلت جيوش المسلمين فيما بينها إذ يقول:

لا ترفعن أيها

مصاحفاً على الرماح

لا تدخلوا بوابة الاصطبل

هذا من يشاء

رأسه معتلة بالراح[40]

وإذ يستكشف الشاعر أحمد الصالح ما في التناص من طاقات فنية وتقنيات تعبيرية جديدة تستطيع أن ترفد نصه بعناصر بنائية وتركيبية جديدة تضاف إلى رصيد النص البنائي والمعنوي، وتؤكد تآزر هذه البنيات في نسيجه ومعماريته وأن يغذيه ليس بعنصر تناصي واحد وإنما بمجموعة من الاستدعاءات التراثية والتاريخية والشعبية والأسطورية ويصهرها داخل نصه بما يمنح قصيدته طاقة تعبيرية جديدة ولا متناهية في الرؤى والقراءات والتأويلات. ومثل هذا الاستدعاء نجده واضحاً في

قصيدته (قراءات في الزمن الغابر) التي احتوت على مجموعة من الأحداث، كالفتنة التي أدت إلى مقتل الخليفة عثمان بن عفان رضي الله وفتنة الشيعة والخوارج، ومعارك القادسية وذي قار وصفين، والتي دخلت ضمن البنيات التعبيرية للقصيدة وتبادلت مع تلك الرموز والعناصر التراثية سياقها التأثيري والتأويلي الدلالي، ويوظفها في خدمة النص، والتشكيل الشعري، لتنمية روح التغاير والمقارنة بين الزمن الغابر وزمن اليوم المعاصر باتجاه الدلالة النصية الكلية. يقول الشاعر:

وإن غلام المغيرة

أحدث شرخاً كبيراً

فأثكل كل نساء...

وعثمان

في دمه كل سيف دعي

وقالت سوء ولغن

وإني أنا

من غزية

قلباً وجاهاً وروحاً

ألم شتات القبائل في يوم ذي قار

أنضح عنها الجروحا

أهز الرماح بصفين غرا

......

تلجلج صدري بما قد حفظت

وما عن ثقاة الرواة قرأت

برمت بنفسي

وبؤت بإثمي

وألقيت ظلاً ثقيلاً على ذكرياتي

فما عاد لي من هوىً أشتهيه

وقالوا كثيراً

بأني أبقتُ(41)

وقد انبنت العديد من قصائد الشاعر (علي الدميني) على أساس من العلائق التناصية والتشكيلات التركيبية التي تتفاعل مع البنية الأساسية للنص، وتقيم بناء جدلياً بين دلالة النص الذي يكتبه، وأعمال سابقة أو لاحقة تستطيع إنتاج الدلالة النصية التي تومئ إلى هذا التناص والحضور في النص الموازي الذي يقابله حضوراً إيجابياً يقابل ذلك الحضور، ويحقق تبادل وتوليد الكيفيات النصية المختلفة إذ يتناص الشاعر مع الموروث العربي القديم والقرآن الكريم والشعر العربي والموروث الشعبي والأمثال والأساطير ويغدو التناص عنده محمولاً بنائياً يتحقق في سياق شعري، ونسيج متكامل في البنية والتركيب والدلالة والرؤيا ويكون حواراً بينه وبين الآخر، وأسلوباً لإثراء النص، وجماليته.

ويتكئ الشاعر (علي الدميني) كثيراً في تناصاته مع آيات من القرآن الكريم التي يستدعي فيها معانيها وحالاتها القديمة والمعاصرة بما يحقق تقنية التناص، ويمنح القصيدة لديه ذلك الوهج الدلالي والإيحائي وحتى الدرامي والحدثي الجديد. ففي قصائده (الأرض المبهمة) التي أفاد منها في واقعة أصحاب الفيل الذين ذكرهم القرآن الكريم، و(وقت لعبدالله بن إلياس) مع سورة مريم، و(الخبت) مع آيات ودلالات كثيرة من

القرآن الكريم والتي أتاحت لنصه أن يلتقي مع معاني تلك الآيات وحكمها ودلالاتها، إذ تمكن الشاعر من استلهام مدلولات هذه الآيات وتوليد دلالات جديدة ومعاصرة تعبر عن الأزمة التي يمر بها الشاعر، كما نلحظ ذلك في قصيدته (وقت لعبدالله بن إلياس) التي وظف فيها نصوص في القرآن الكريم من سورة مريم، يقول الدميني:

بيروت مقامان ليومين، وعصفوران اشتجرا في معنى العفة،

واختصما في الصلح، عصاتان بلا نافذة، اثنان يقومان وساق

من غصن التفاح، الأقداح، ومريم تحت النخلة، والتمرة فوق الراح

مخاض، قال الضوء (مخاضان)(42)

وتقترب من هذه القصيدة، قصيدة الشاعر (الخَبت) التي وظف العديد من الدلالات والألفاظ القرآنية مع إحداث بعض التحوير في دلالات النص لكي يتسق مع رؤيا الشاعر، ورؤيا العصر، حيث وظف الشاعر قصة سيدنا آدم عليه السلام وزوجه، حينما نهاهما الله تبارك وتعالى من أكل الشجرة المحرمة التي حرمها عليهما، وهبوطهما من الجنة إلى الأرض، وتناصه مع هبوط أو طرد الشاعر من القبيلة، بما يحقق التناص بين الواقعتين:

لا تقرب الأشجار ألقاها الكثيب عليّ

أرقني صباحي

لكن قلبي يجمع الأغصان، يشرب طعمها

ويؤلف الأوراق في تنور راحي

لا تقرب الأشجار، غافلني الفؤاد فمسها، وهبطت

من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي(43)

ويعمد الشاعر أيضاً إلى التناص مع الموروث الشعري العربي القديم الذي يوظفه في شعره في تعالقات نصية جديدة تفيد من مناخ الشاعر العربي القديم من جهة، وتنأى عنه في دلالاتها المعاصرة من جهة ثانية إذ تمكن الشاعر من امتلاك القدرة على تحقيق الرؤية المغايرة والفاعلة ما يكفي لتحديد تعالقه معها وتوظيفه إياها حيث تشرع نصوصه وقصائده (الأصدقاء) و(إشراقات ليلية) في تخليق علاقات دلالية جديدة مع الشعراء امرئ القيس والشنفرى وليلى. ففي قصيدته (الأصدقاء) التي قسمها إلى خمسة أقسام، وفي كل قسم يحمل وجهاً يختلف عن وجوه وملامح الآخرين بما يحقق نوعاً من التغاير في التناص والدلالة والتوظيف، ولكن من جهة ثانية يشعر بنوع من الاتحاد الكامل بين تجربة الشاعر العربي القديم، وتجربته هو كشاعر معاصر، بمعنى أن يكون هناك توافق بين رؤيته الشعرية، وبين المدلول التراثي للنص[44]. كما في قصيدته (الأصدقاء):

يا شنفرى

أنت يا شنفرى

لا نريدك وحدك،

هات هضابك، طلحك، شوك المقابر

ليست بطولتك الآن مطلوبة،

أنت.. قال:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

لقد حمت الحاجات والليل مقمر وشدت لطيات مطايا وأرحل

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئٍ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل[45]

وفي إطار التجربة الشعرية الحية والعميقة التي تستدعي نصوص الآخرين، الصريحة والحادة، من جهة، والخفية من جهة أخرى، وامتصاصها في بنية النص الجديد، من خلال آليات (التناص) وتقنياته التي تتفاعل فيها عناصر التعبير الفني للشاعر، والأسلوب والصياغات، فتنشأ إمكانية التعالق النصي مع نصوص شعرية قديمة، أو حديثة، أو أسطورية، أو شعبية (كالأغاني والأمثال والحكم) كما فعل الشاعر (محمد العلي) في الإفادة من تقنيات (التناص) في بنية العديد من قصائده، كما في (آه متى أتغزل) و(هيلا هوب هيلا) و(بحرنا من حجر) و(ياسوف) و(غابة الصدأ) التي تناص فيها مع قصائد للشعراء أبي الطيب المتنبي، وأبي تمام، ومجنون ليلى، ومع امرئ القيس التي قام فيها بتوظيف نصوص شعرية قديمة من خلال الإضافات والتنويعات التي أضافها الشاعر في تناصاته الفكرية والرؤيوية والتاريخية والمعاصرة التي تشي بالدلالات الإيمائية المتعددة التي تبوح بها نصوصه، وتكون مبرراً إبداعياً لهذا التناص، كما في قصيدته (هيلا هوب هيلا) التي وظف فيها شخصية (خولة) التي ذكرها الشاعر طرفة بن العبد في معلقته مع نصوص مقتطفة في معلقة طرفة وتناصات مع شخصيات (عولس) و(السندباد) اللذين ذكرهما الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته (رحل النهار) و(بنيلوب) الزوجة الوفية التي تنتظر عودة (عولس) في الأوديسة والكثير من الرموز والإشارات والإيماءات الدلالية التي تعمق من بنية النص وتتناسب مع رؤية الشاعر العصرية ومعاناته ومكابداته إذ يقول الشاعر:

وسمراء (ابن يا من) لم تزل سمراء

يحدوها

وينثر فوقها (النهام) من أصدائه الخضراء

حيث يشير إلى بيت طرفة:

عدولية أو من سفين ابن يامن يجور بها الملاح طوراً ويهتدي

ثم يقارن بين (خولة) وزوجة (السندباد) التي تنتظره دون جدوى، بما يرفدها الشاعر بتوليدات جديدة تتحرك في فضاء القصيدة ونسيجها الدلالي لتصنع فضاء النص الشعري الجديد الممتلئ بالتماعات الدلالات والإيماءات والصور والمعاني الجديدة:

وخولة لم تزل تصغي إلى الميناء

وتغرب حولها الشطآن

....

وجرح أنت سوف أظل أحمله على قلبي

أسير به على الطرقات

إلى أن تخجل الصحراء

تعشب هذه الراحات(46)

كما تنبني الرؤية الشعرية التناصية عند الشاعر (محمد العلي) على تناصاتها مع الموروث الشعبي والفولكلور والأمثال والأغاني الشعبية محققة نوعاً من التكنيك الشعري التناصي الذي يثري القصيدة الجديدة ويقويها، ويظهر خصائص البناء والتركيب والخصوصية الشعرية التي تميزه عن غيره من الشعراء استخلاصاً للرؤية الشعرية المعاصرة، وأن دخول مثل هذه التقنيات في البنية الجديدة سيكون دليلاً على مقدرة الشاعر وحذقه والذي تنفتح القصيدة وشبكة علاقاتها وعناصرها السياقية كما في قصائده (ياسوف) و(العيد والخليج) و(بحرنا من حجر) و(آه متى أتغزل). ففي قصيدته (العيد والخليج) سنجد التناص مع (الأغنية الشعبية - صوت السهارى) واضحاً في بنية النص وتنوعه الدلالي

والتركيبي الذي أغناه وحفزه للتشكيل الشعري الذي يمنحه خصوصية جمالية:

وفي الساحات

بريق الضفة الأخرى على الأثواب

ومجمرة من التاريخ فوق توهج الأطفال

وتجهش حولي الأسوار والمذياع والأقفال

(صوت السهارى يوم مروا عليه عصرية العيد)

فتخب في يدي الأكواب

وتثلج حولك النيران

وساج أنت كالأكفان(47)

لقد تجلت في قصائد الشاعر (محمد العلي) ونصوصه المتميزة قدراته لاستثمار وتوظيف إمكانات التعالق النصي مع قصائد عديدة، تراثية ومعاصرة، وتراث شعبي وفلكلوري وأسطوري، أكدت قدراته الفنية والإبداعية والتعبيرية في (التناص) مع بنية تلك؛ القصائد والمقولات والأحداث وأسلوبيتها وتركيباتها التي لم يقع فيها الشاعر أسيراً لتجربة أولئك الشعراء، ولم يقع أسيراً في تقليدهم ومحاكاتهم والنسج على منوالهم، وإنما استطاع بما يملك من إرث لغوي وتعبيري ورؤيا شعرية متميزة أن يرتفع بمستوى القصيدة الفني وبنيتها التعبيرية واللغوية والتركيبية والأدائية، وأن يعطي - بدوره - لتلك الشخصيات بُعداً آخراً، وجديداً يحمل ذلك التوتر الداخلي، والوهج المدهش، والتوسل ببعض مظاهر التنويعات الأسلوبية والمهيمنات النصية والتقنيات البنائية الخارجة من أتون تجربته هو، ولغته وأدائه، لتندمج في سياق القصيدة الكلي، والتي تجعلها قريبة إلى النفس والوجدان بما عُرف عن الشاعر حتى الإبداع

والصدق والمعاناة في تجربته الشعرية، والتي يعد التناص من أبرز تحولاتها وتقنياتها الحديثة التي وظفها الشاعر ذلك «أن استشفاف النصوص الخارجية في نص ما عملية صعبة في كثير من الأحيان، وبخاصة إذا كان النص محبوكاً، وفيه حذق الصنعة، ولكنها مهما تسترت واختفت، فإن القارئ المطلع لا يلبث أن يمسك بتلابيبها، ويرجعها إلى المصادر التي أتت منها، ولكن التواصل نسبي يختلف من شخص لآخر»(48).

واستثمر الشاعر (محمد الثبيتي) تقنية التناص، والتي تتيح له إمكانات التعالق التركيبي والنصي في النص الشعري الحديث، بقصد تعضيد قصيدته وإعطائها امتداداتها الأسلوبية واللغوية واللفظية والمضمونية والتركيبية والصوتية، واتخاذها وسيلة للتعالق النصي الذي كشف فيه الشاعر عن مظاهر وعناصر وآليات التناسل والتوالد النصي الذي وظفه لإدراك مقصدية التداخل والتشاكل والتباين والاختلاف والتآلف بين النصين. ومرجع هذا التناص الإهتداء إلى ما في النصوص السابقة من قدرات دلالية وإيمائية تجسد العلاقة بين الشاعر والواقع، وما يعانيه الشاعر والإنسان والمفكر اليوم من حصار وسأم ومكابدات دائمية ولدها هذا الواقع، فتكتسب القصيدة به تركيبية بنائية ودلالية جديدة تتجاوز معطيات النص الذي تناص معه، وتولد قصيدة جديدة تعبر عن واقع الشاعر (الثبيتي) على مستوى التوزيع الخطي والفضائي للنص. وقد استحضر الشاعر العديد من النصوص الشعرية العربية القديمة والموروث الشعبي والأسطوري والشعر الشعبي ودلالاتها المعاصرة ودورها البنائي في النص. فمن القصائد التي أفاد منها في خطابه البلاغي والصوري واللفظي والإيقاعي والدلالي (أيا دار عبلة عمت صباحاً) مع معلقة عنترة بن شداد و(الخطب الجليل) مع قصيدة لأبي الطيب المتنبي وتقمصه شخصيته و(شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم) مع شخصية

شهرزاد وشهريار والسندباد و(ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء) و(آيات لامرأة تفيء) و(التضاريس) التي وظف فيها رموز أسطورية وشعبية ودينية ترمز إلى الانبعاث والتجدد والحياة و(فواصل من لحن بدوي قديم) التي تناص فيها مع الشعر الشعبي، والتي تحدد التناص الصياغي والدلالي، وتمهد لنزوع الشاعر إلى الإفادة من سياق التناص التي تخضع القصيدة ضمن بنياتها وتركيبها وملفوظاتها بهيمنة التوليد والتحويل المجسدة لهذا النزوع، والذي يحيل بدوره إلى المسكوت عنه. ويعده نصه الشعري المركب (أيا دار عبلة عمت صباحاً) من بين النصوص الشعرية التي انفتحت فيها رؤية الشاعر على تعالقات وتناصات متعددة شعرية ونثرية وشعبية وتاريخية، استخدمها كوسائل تعبيرية تستطيع استيعاب التقنيات الحديثة للقصيدة الجديدة وبنياتها، وذلك لتحولات فنية وتعبيرية تسهم في تقوية القصيدة، وتكشف عن سياق خاص، وشفرات متميزة، تؤكد في تداخلها وانصهارها بالتجربة الشعرية، والبنية النصية الكلية التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل وبناء قصيدته بما يجعل منها عملاً شعرياً متفرداً له قوانينه الخاصة، وسياقاته الدالة، ولا يكون تابعاً أو مقلداً لنصوص غيره يقتحم القصيدة بها اقتحاماً. فمن إفادة الشاعر لمعلقة عنترة يبدأ صوت الشخصيات المتناص معها بالظهور والتجلي:

ولي في ضمير الأوابد

يومان:

يوم تسلقت فيه عيون

الصبايا

ويوم بجفر الهباءة

تحمل أوزاره غطفان

......

غريق بليل الهزائم سيفي

ورمحي جريح

ومهري على شاطئ الزمن العربي

يلوك العنان

....

أيا دار عبلة

عمت صباحاً

....

قفي يا ابنة العم

ها أنا أنقع أوردتي في جراح

الليالي

وأصرخ واعبلتاه

وها أناذا

أتمدد فوق بقايا رفاقي

وأصرخ... واعبلتاه(49)

لقد استطاع الشاعر (الثبيتي) أن يرتفع بمستوى التعالق النصي بينه وبين الموروث الشعري العربي القديم، ووقائعية التاريخ والموروث الشعبي، من خلال استيحاء أجواء ومضامين تلك الوقائع وتوظيفها في نصه، والسعي إلي خلق علاقات جديدة بين تركيباتها ومفرداتها لم تكن معروفة أو حاضرة في النص القديم، مما جعله ينفلت من إسار وأسلوب

القصيدة السابقة وصياغاتها ومضمونها، ولكنها كانت متأثرة ومتفاعلة ومتعالقة مع تلك النصوص، بما يعني عنده إعادة صياغة وتركيب لنص شعري حديث من بنية نص شعري قديم يتفق مع رؤياه المعاصرة، وينقله النسيج اللغوي والأسلوبي، ويكشف عن كنهه وماهيته إذ إن «النص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه). ولكن هذه الهوية لا تكون بذي جدوى إلا بوجود السياق. فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية. كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على أمر الزمن لينبثق السياق منها. وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما »[50]، وانفرادهما بخصائص فنية وأسلوبية تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية التي ينفرد بها الشاعر.

وتتفاعل قصيدته (شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم) بشكل واضح، في تعالق نصي وبنيوي ومضموني وأسلوبي مع الحكايات الشعبية والأسطورية ومنها حكاية (السندباد) التي وضعها إطاراً تعبيرياً لقصيدته، فاستعان بهذه الثيمات في رسم بنية نصه ولغته ورؤاه ونسقه ونظامه وحركته التي جعلت عملية التناص بين الواقعتين بادية وواضحة في نصه، على الرغم من محاولته تحوير الكثير من حيثيات تلك الوقائعية الشعبية لكي تنسجم مع بنية القصيدة ورؤية الشاعر لعالمه المعاصر، وموقفه الجمالي والفني والفكري منه حيث يقول الشاعر:

تناثرت بين المدينة والبحر

والشاطئ القزحي

الذي أقلعت منه أشرعة

السندباد

وجا ءت مراكبك المخملية

حالمة كمياه الخليج

وصاخبة كصهيل الجياد

ثم يعود الشاعر بقصيدته إلى (مرابع قيس وليلى) ليتناص مع الموروث الشعبي والشعري العربي القديم:

تحدث عنك ملاعب قيس

وليلى

وكل التخوم التي عشقتها الغيوم

ورفت عليها دماء القبيلة

ويعشقك النخل.

غداً

يتوشح ليلك بالياسمين

وتنمو على شالك البدوي

حقول العنب(51)

ولعل ما يبرز (التناص) ويرسم خطوطه وانشغالاته وتملكه في بنية قصيدة الشاعر (عبدالله الصيخان) هو أن تلك الصور والألفاظ والتراكيب في قصيدته تأخذ طعمها ولونها ورائحتها في تعالقه مع الموروث الشعبي والطقوس الشعبية القديمة، والمعاصرة، وأن التئامها وتوافقها في بنية النص تنبع من تلك الأحاسيس والعواطف والأنساق والبنيات الأسلوبية التي ولدتها تلك التجربة المشتركة بين الشاعر ونصوصه وتعالقاته، على الرغم من اختلاف الزمان والمكان، وتباعد الآفاق بين الأحداث والوقائع، إلا أن الشاعر قد استطاع استعادة لحظات الكشف التاريخي والإنساني والوجودي في عصريهما، وذلك باختراق

الآني والمباشر نحو الكلي والزمني بما يجعل من تقنية التناص تقنية فنية تعبيرية وجمالية أكثر منها مضمونية، تعيش لحظات الكشف الشعرية والتحولات البنائية والانحرافية، ولم تكن بدافع التقليد والمحاكاة، أو الإفادة الأسلوبية العارضة، وإنما هي عملية إبداعية للاندماج بالمستوى الآخر لبنية التناص، كما نلحظ ذلك في قصيدتيه (أسطورة) و(تلويحة لمليحة أخرى للمطر) التي وظف فيهما الشاعر الحكايات الشعبية وارتباطاتها بالوقائع التاريخية والإنسانية التي تنصهر في الرؤية الشعرية الكلية للقصيدة بحيث تغدو ملمحاً أصيلاً من ملامحها وبنياتها، وبالتالي فإن القصيدة تتسع وتتنافذ مع السياق الاستعاري والمجازي الذي يدفعها باتجاه التداخل بين صوتي الشاعر والشخصية التي يفجر من خلالها رمزية التوظيف والاستدعاء كما في قصيدة (أسطورة):

الزمان: زمن فات

فرع من تلك الشجرة قاوم أهل القرية فنما

كانت ليلى تسري في حضن الليل لتروي الفرع بماء

العاشق الساكن في أحداق العين

ونما... ونما...

حتى أصبح شجرة

تمتد لتشمل كل الأرض بأفرعها الممتدة من تلك القرية

من علم ليلى أن تسكن في صدر رجل

أن ترسم هذا العشق النازل من (رايس) حتى (أبها)

من علمها(52).

وهكذا فإن توظيف الشاعر (عبدالله الصيخان) التقنية التناص في

ثنايا قصائده قد منحها الطاقة الدلالية والإيحائية المتولدة من تلك النصوص، ويجعلها مرتكزاً لبنية القصيدة وقوانينها الداخلية التي أسهمت في تقوية فاعليتها وقدرتها على الانصهار والتوليد والتحول في بوتقة التجربة الحية التي عاشها الشاعر المعاصر، وأضافت إلى قصيدته أبعاداً بنائية وتشكيلية وتركيبية هامة في بنية الشكل الشعري الجديد. والصيخان لا يوظف الموروث الشعبي أو الشخصيات الشعبية والأسطورية في قصيدته لمجرد تزيين النص ومنحه هوية محلية فحسب، ولكنه يوظفها في قصيدته كعناصر دلالية تلعب دوراً في تقريب النص من ذهن القارئ، بمعنى أنه يستغل ما فيه من مخزون شعوري كبير لدى متلقي القصيدة[53].

وإذا كان التناص قد تبلور كتقنية فنية وتعبيرية وأدائية من خلال الإطار الكلي الشامل للمعمار الفني والبنية الأسلوبية والدلالية لحداثة النص الشعري، وكيفيات صياغته، والتوسع التناصي الذي ينشط صيغة التفاعل الخلاقة بين نص شعري ما وبقية النصوص فإن القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية، وخصوصاً بعد منتصف القرن الماضي، وبأنماطها الثلاثة (الكلاسيكي والتفعيلة والنثر) قد استطاعت تحقيق قدر كبير من الاستقرار البنائي والدلالي والنسق اللغوي والتركيبي والصياغي الذي أكسب القصيدة النضج الفني الذي يؤهلها أن تتناص وتتعالق مع نصوص نثرية، أو شعرية، شعبية، أو أسطورية، تاريخية أو معاصرة تؤكد علاقتها العضوية معها وتمنحها القيمة البنائية والتشكيلية من خلال دلالتها المعاصرة، واستثارتها للعديد من المعاني والدلالات المسكوت عنها في تلك النصوص، ومحاولة بعثها بصورة جديدة تتسق وروح العصر ومعاناة الشاعر المعاصر ومكابداته، والتي تتضافر مع بقية عناصر القصيدة المشعة بالموقف الشعوري والنفسي المأزوم والمتكامل الذي تقوم عليه بنية القصيدة الجديدة وتجعله يصهر تلك التجربة في البنية التركيبية

والتشكيلية واللغوية لقصيدته. وقد حقق الشاعر العربي الجديد في المملكة مقدرة متميزة وواعية وحاذقة في تصوير انفعالاته وتجلية رؤاه، ورفدها بكل ألوان التقنيات والأساليب الشعرية الحداثية التي تسهم في تطوير المنحى الموضوعي للقصيدة، بما يوحي بفرادة وخصوصية وتعبيرية وأداء الشاعر السعودي الذي أبدع نصاً شعرياً جديداً من خلال تعالقه النصي الواعي الذي توهجت به قصيدته، وكشف عن هويتها، وماهيتها، فجعلها أكثر شمولية وعمومية، وتمتعت بثراء بنائي وأسلوبي ولغوي يؤكد رؤية الشاعر لعوالمه ووجوده وما تضطرم به نفسه من صراعات ومشاعر وأحاسيس وألفاظ وتراكيب تحمل كل تناقضات العصر التي استثمرت كل نغم التجربة الشعرية الحية، وهذا ما جعل تقنية (التناص) تعد من فضاءات الشاعر الجديد التي يستطيع بها استثارة ذلك الدفين في نصوص الآخرين، والإفادة منها واستثمارها وتوظيفها في بنية القصيدة الجديدة، الذي يجعل لها خصوصية تميزها عن التقنيات الشعرية الأخرى من خلال بنية القصيدة الدلالية والإيحائية والبنائية والتشكيلية والتركيبية والثيمية، والتي استطاعت متضافرة ومتماشجة أن تنقل شعرية النص من البنية السطحية إلى البنية الدلالية العميقة والكلية للقصيدة الجديدة التي أكدت تميزها وأهميتها في الخطاب الشعري العربي الحداثي في المملكة العربية السعودية.

المصادر والهوامش والإحالات

1) الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار المعرفة الأدبية، بيروت، ط 1، ص 14.

2) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1992، ص 15.

3) قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولانهائية التأويل، د. عبدالملك مرتاض، كتاب (الرياض، المملكة العربية السعودية)، ط 1، 1997، ص 19.

4) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1985، ص 121.

5) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، د. علوي الهاشمي، كتاب (الرياض) 1998، ص 21.

6) الشعريات الحديثة، د. عز الدين المناصرة، منشورات مكتبة برهومة، الأردن، ط 1، 1992، ص 296.

7) الصوت الآخر، ص 31.

8) الحداثة في الشعر السعودي المعاصر، التناص في قصيدة (سعد الحميدين) نموذجاً، عبدالله أبو هيف، م (عالم الفكر، الكويت، م (35) ع 2 - أكتوبر - ديسمبر، 2001، ص 217.

9) ينظر: المصدر السابق: حيث قدم الباحث عرضاً شائقاً لمفهوم التناص في الأدبين العربي والغربي.

10) الصوت الآخر، ص 10.

11) لغة الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1985، ص 26.

12) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، ص 29.

13) مقدمة للشعر العربي، د. أدونيس، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 117.

14) الحداثة في الشعر السعودي المعاصر، ص 219.

15) الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، د. مدحت الجيار، دار النديم، القاهرة، ط 1، 1995، ص 232.

16) توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، أشجان محمد الهندي، النادي الأدبي، الرياض، ط 1، 1996، ص 99.

17) ديوان العواد، الشاعر محمد حسن العواد، مج 1، مطبعة دار العالم العربي، الرياض، ط 3، 1979، ص 32.

18) ديوان غازي القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة، تهامة للنشر، جدة، ط 2، 1987، ص 697.

19) المصدر نفسه، ص 641.

20) القرآن الكريم، سورة طه، الآية 55.

21) ديوان حسن عبدالله القرشي، الشاعر حسن عبدالله القرشي، دار العودة، بيروت، ج 2، ط 2، 1979، ص 360.

22) المصدر نفسه، ص 341.

23) المصدر نفسه، ص 330.

24) علم النص، جوليا كريستيفيا، ت فريد الزاهي، دار تويقال، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص 78.

25) ينظر كتاب الدكتور علوي الهاشمي (ظاهرة التناص في الشعر السعودي الحديث) ومقالة أ. عبدالله أبو هيف، ومقالة د. محمود جابر عباس مجلة (علامات في النقد) ع 38، النادي الثقافي - جدة، الذين تناولوا جانباً من جوانب التناص في قصيدة الشاعر سعد الحميدين.

26) الحداثة في الشعر السعودي المعاصر، ص 220.

27) سورة القصص، آية 32.

28) ديوان (ضحاها الذي) شعر سعد الحميدين، مطابع الشريف، الرياض، ط 1، 1990، ص 109.

29) قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي أنموذجاً، د. نذير العظمة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، أغسطس 2001، ص 42.

30) ديوان (رسوم على الحائط)، شعر سعد الحميدين، مطابع اليمامة، الرياض، ط 1، 1977، ص 83.

31) ديوان (ضحاها الذي)، ص 159.

32) توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، ص 109.

33) ديوان (رسوم على الحائط)، ص 153.

34) تحليل الخطاب الشعري، ص 124.

35) ديوان (عندما يسقط العراف) شعر أحمد الصالح، دار المريخ، القاهرة، ط 1، 1978، ص 45.

36) المصدر نفسه، ص 143.

37) ديوان (انتفضي أيتها المليحة)، شعر أحمد الصالح، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط 1، 1983، ص 105.

38) في البحث عن لؤلؤة المستحيل، د. سيد البحراوي، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1، 1988، ص 140.

39) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط 5، 1994، ص 32.

40) ديوان (انتفضي أيتها المليحة) ص 105.

41) ديوان (انتفضي أيتها المليحة) ص 45.

42) ديوان (رياح المواقع) شعر علي الدميني، د.م، ط 1، 1407هـ، ص 101.

43) المصدر نفسه، ص 5.

44) توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، د. علي عشري زايد، مجلة (فصول)، القاهرة، ج 1، ع 1، أكتوبر 1980، ص 212.

45) ديوان (رياح المواقع)، ص 67.

46) ديوان محمد العلي، قصائد مطبوعة على الآلة الكاتبة.

47) المصدر نفسه.

48) تحليل الخطاب الشعري، ص 104.

49) ديوان (تهيجت حلماً.. تهيجت وهماً) شعر محمد الثبيتي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، الرياض، ط 2، 1984، ص 69.

50) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التفكيكية، د. عبدالله الغذّامي، النادي الأدبي بجدة 1983، ص 15.

51) ديوان (تهيجت حلماً.. تهيجت وهماً)، ص 19.

52) ديوان (هواجس في طقس الوطن)، شعر عبدالله الصيخان، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1988، ص 66.

53) تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، أيلول 1987، ص 44.

* * *

استراتيجية التناص

المختار حسني

ورقة عن الشاعر محمد علي الرباوي :

ولد الشاعر المغربي محمد علي الرباوي سنة 1949 بقصر أسرير بتنجداد التابعة لإقليم الراشيدية. أحب منذ صباه الموسيقى والإيقاع، وكان يتمنى أن يصبح يوماً ما عازفاً مثل جده، إلا أن الوسط العائلي لم يكن ليسمح له بالتعاطي لهذا الفن، فوجد نفسه، وكما يقول، صدفة في عالم الشعر، مما جعله يعوض بعض ما ضاع من أمنيته تلك، ولعل هذا ما يفسر اتجاهه حتى في بحثيه الأكاديميين إلى الإيقاع تحقيقاً لرغبة الطفولة التي لازالت قابعة فيه. عاش الشاعر ظروفاً صعبة اضطرته إلى الانقطاع عن الدراسة للاشتغال معلماً بإحدى مدارس الرباط سنة 1967 لينتقل بعدها إلى إحدى مجموعات المدارس القروية بقرية «مشروع حمادي» التي عاش فيها عزلة قاتلة[1]. فكان لكي يتخلص من هذه القرية أن فكر، وبتشجيع من بعض أصدقائه، في إجراء امتحان البكالوريا للحصول على هذه الشهادة التي ستفتح له المجال للتدريس بالثانوي [الإعدادي سابقاً ومرحلة التعليم الأساسي الثانية اليوم] (غير الموجود بالقرى)، انتقل إلى العيون ثم إلى وجدة حيث حصل هناك على الإجازة في اللغة العربية وآدابها، مشتغلاً في نفس الوقت أستاذاً للتعليم الثانوي، ثم شارك في مباراة كانت قد استحدثت لحملة الإجازة لنيل شهادة الدراسات الجامعية العليا، يخضع فيها الطالب لعامين من الدراسة بعد الفوز، وهكذا نال الرباوي هذه الشهادة ليلتحق بعد ذلك أستاذاً بكلية الآداب بوجدة، وفي نفس الوقت كان عليه أن ينجز بحثه لنيل دبلوم الدراسات العليا الذي حصل عليه من كلية الآداب بفاس. وكان هذا

الإنجاز حافزاً له لمواصلة مشواره العلمي الذي توجه بالحصول على درجة الدكتوراه في سبتمبر سنة 1994 بوجدة. وكان موضوع دبلوم الدراسات العليا هو: «الشعر العربي المعاصر بالمغرب الشرقي 1967-1985» عني فيه بظاهرتي الإيقاع والتناص. أما موضوع الأطروحة فكان خالصاً للعروض في المنجز الشعري منذ العصر الجاهلي إلى اليوم تحت عنوان «العروض: دراسة في الإنجاز». أما الشعر فقد بدأه هو أيضاً منذ وقت مبكر إلا أنه عانى كما يقول من انغلاق المنابر الثقافية المغربية في وجهه شأن زميليه الأمراني وبنعمارة، ولم تستقبله هذه المنابر، وخاصة جريدة العلم، إلا بعد أن نشر كثيراً من قصائده خارج الوطن في الجزائر ولبنان ومصر وتونس والكويت والأردن[2]. والتحق باتحاد كتاب المغرب[3] سنة 1976 وبرابطة الأدب الإسلامي العالمية بعد إنشائها.

- في سنة 1973 تعرف على حسن الأمراني، وفي 1975/1974 انضم إليهما عبدالرحمن عبدالوافي، فبدأ الحديث عن الشعر الإسلامي، وفي سنة 1977 اقتنع بهذه الفكرة وتوجت التجربة بمجلة المشكاة.
- أما مجموعاته الشعرية المطبوعة، عدا العدد الوافر من القصائد التي ينشرها في منابر ثقافية متعددة، فهي على التوالي:
- البريد يصل غداً وهي مجموعة شعرية مشتركة مع الأمراني والطاهر دحاني مطبعة بوزيد، الدار البيضاء، 1975.
- الكهف والظل، مطبعة الثقافة، وجدة، 1975.
- هل تتكلم لغة فلسطين (قصيدة)، مطبعة النهضة، وجدة، 1975.
- الطائران والحلم الأبيض، وهي تجربة مشتركة أيضاً مع الشاعر السوري مصطفى النجار، المطبعة الثقافية، وجدة، 1978.
- الأعشاب البرية، المطبعة المركزية، وجدة، 1985.

- البيعة والمشتعلة، منشورات المشكاة، وجدة، 1987.
- عصافير الصباح (أناشيد للأطفال)، منشورات المشكاة، وجدة، 1987.
- الرمانة الحجرية، منشورات المشكاة، وجدة، 1988.
- أطباق جهنم، منشورات المشكاة، وجدة، 1988.
- الولد المر، منشورات المشكاة، وجدة، 1989.
- الأحجار الفوارة، منشورات المشكاة، وجدة، 1991.
- أول الغيث، منشورات المشكاة، وجدة، 1995.
- مواويل الرباوي، وهي عبارة عن مختارات شعرية من بعض المجموعات القديمة، نشرت ضمن ديوان المغرب الشرقي (الجزء الأول)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة سنة 1995.

- (نص القصيدة) :

سبو سيد العشاق

سبو.. ممزق قميصه
ما بين فاس والقنيطرة

....

رأيته في ساحة افلورنسا
شاباً لعينيه استعار زرقة السماء،
ورش بلور الشذا على شجيرات محياه الصبوح،
سبو.. هو الآن قتيل الأعين النجل،
لفاس كل هذه العيون الفاتنات القاتلات المحييات،
طوبى لها، فسيد العشاق من قتلاها،

لحبها على سبو نهي وأمر،
طوبى لها، فسيد الأنهار قد ذاع له سر،
لكنها معشوقة تغلق بوابة عينيها الكبيرتين
دون عاشقيها، وهمو كثر.

سبو...
متيم فؤاده ؛
أعطى الهوى ما سألا،
لكنه بعشقه
يزهو على الأنهار،
والأطيار،
هل يعلم
أن من بحار العشق
بحراً قتلا

من ذا الذي أخرج هذا العاشق المقتول من واحة
فاس، ورماه جسداً ممزقاً بغابة القنيطرة ؟
ما عاد شاباً يفتن الشوارع المورقة الأشجار،
ما عادت سماء الصيف تعطي وجهه زرقتها الساحرة.
سبو.. هو الآن من الصلصال يستعير ألواناً لدمعه
ومن جوع التراب يستعير قطرة من دمه الهارب.
أين يا سبو زينتك المعطرة ؟
أحب زهرة القرى أضناك، أم أضنتك أمواج
المحيط، أم تكسر الزهور عند أقدام المحيط في حمى
خلوتها المخضرة ؟

أيتها الزهور،
يا عاشقة المحيط،
قتال أريجك الجميل،
مخيفة صلاتك المشتعلة،
فزيني بنارها
شوارع القنيطرة،
عل سبو
يسترجع الصفاء
قطرة فقطرة

يا راحلاً عبر المحيط،
إذا مررت ذات ليلة بجيرة المحيط،
إنا ذكرناهم هنا، وذكرهم سقم
فاقر الأحبة السلام، قل لهم:
ثم بكينا.. هل ترى لمن بكى حلم؟
يزورنا خيالهم إما غفونا، أو صحونا،
ثم يذكي في قلوبنا خمائل الرماد،
ليته ما زارنا، ولا بدا منه لنا رسم

يا راحلاً سلم عليهم واحداً، فواحدا،
سلم على الذين باتوا بالمحيط هجدا،
سلم على الذين مزقوا هناك ركعاً، وسجدا.
هم نفروا في الحر حين طابت الثمار،
وحينما تراقصت في حينا عرائس الظلال،
ونحن دائماً إلى لهيبها صعر.

هم نفروا، والظمأ القتال يستوطنهم، والجوع، والفقر.
هم نفروا في زمن العسرة، أعْطوا ناضحاً
فارتحلوه، اتخذوا الرصاص زاداً لهمو

وعند إشراق الدجى قد خرجوا:
يا حبذا الجنة واقترابها،
طيبة وبارداً شرابها.
يا راكباً، إما بلغت البحر ذات ليلة، فبلغن أحبابنا
أن قد أتينا من صلاتهم عصافير اللظى، فزلزلت
أغصاننا غصناً، فغصناً. علمتنا أن نشق البحر، أن
نؤجل الدخول لحظة إلى عريشنا المفروش بالأشجار،
والعشب الدفيء. أن نفك أسرنا من سطوة الثمار، من
حرارة الظلال، أن نقول: لا إذا عوت في جوفنا نفوسنا المبلله.
بلغهمو يا نهر أن خيلنا مسرجة مسومه
أن لها مناخراً منها تنفس السموم،
أنا حذوناها من الصوان سبتا قد أزل
وكأن صفحة له أديم،
بلغهمو أن لنا كفاً على الأعنة الأسنة الزرق
وكفا قد مددنا للمخلفين من أحبابنا حبالها السمر
وما حبالها يوم بأرمام، ولا أقطاع.
ها إن أنوار الهدى تؤج في القلوب أجاً، ها هي
الأشجار قد تواصلت، تكاثفت، تجمعت هناك،
تملأ السماء، تملأ الأرض، وتطوي السهل، تطوي
الجبل الصعب، فبشر أيها النهر الحبيب رهطنا بأن
خلف النقع أشجاراً، وأشجاراً. فحيحها يصم البيد.

من منا يكون الأول الطالع من خلف الغبار المر ؟ يا ليتي
مع الأشجار، يا ليتي مع النقع المثار، أمتطي الريح
وأنجو، من سعار نفسي:
يا نفس إلا تقتلي تموتي،
هذا حمام الموت قد صليت،
وما تمنيت فقد أعطيت،
إن تفعلي فعلهمو هديت

./.....................

فاس/ وجدة: يونيو 1987[4]

الدراسة:

التناص مصطلح ذو أصول غربية، تُرجم إلى العربية بهذه الصيغة ليقابل المصطلح الفرنسي «*Intertextualité*» المنحوتة من كلمتين هما «*Inter*» بمعنى: داخل و«*Textuel*» بمعنى: نَصّي. ولهذا ذهب بعضهم وخاصة الدكتور **محمد بنيس** إلى ترجمته بـ «التداخل النصي» في أطروحته للدكتوراه «**الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**»[5] بعد أن استعمل قبلُ في رسالته الجامعية «**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**» مصطلحاً آخر لقي رواجاً في حينه هو «**النص الغائب**»[6]. إلا أن الترجمة الرائجة الآن هي «التناص» على وزن «التفاعل» الذي يدل على المشاركة بين اثنين فأكثر. ويبدو هذا الاستعمال أفضل من «**التداخل النصي**» لإيجازه وإيفائه بدلالة التفاعل المتوخاة في قولنا «التداخل». إلا أن للمصطلح في أصوله الغربية مصطلحاً آخر فرعياً هو «*Intertexte*» الذي تسبب في كثير من سوء الفهم لنظرية التناص لدى الغربيين كما يورد ذلك ب. م. دوبيازي *Pierre Mare De Biasi* في الموسوعة العالمية[7]، والذي

يعني حسب «رولان بارت *Roland Barthes*» النصَّ الذي يشكل ملتقى لعدة نصوص؛ وعنده «أن كل نص هو *Intertexte*». فهذا المصطلح يحتاج إلى مقابل في اللغة العربية؛ مما حدا ببعضهم إلى صرف «**التناص**» ليدل على هذا المصطلح الفرعي، مع إعادة ترجمة «*Intertextualité*» إلى «**التناصية**» دلالة على المصدر الصناعي كما يستفاد من الصيغة الفرنسية؛ وهذا أمر مقبول، إلا أن مصطلح «التناص»، لشيوعه ولقلة استخدام مصطلحه الفرعي، من الممكن الاحتفاظ به للدلالة الأصل، وترجمة «*Interexte*» إلى «المُتَناصّ» على وزن «المتفَاعِل» بمعنى «المتفاعل النصي».

ومعنى «**التناص**» بشكل عام هو أن يضمن المبدعُ إنتاجَه قليلاً أو كثيراً من نصوص غيره؛ عبر ما كان يعرف لدى القدماء **بالسرقة والتضمين والاقتباس والتلميح والاستشهاد**... إلخ. فعلى هذا يكون مفهوم التناص أمراً معروفاً لدى كافة الأمم وإن لم يستعملوا هذا المصطلح الجامع لكل تلك المصطلحات. إلا أن طرحه حديثاً لا يعود في حقيقة الأمر إلى الحاجة إلى إحيائها، بقدر ما يعود إلى عوامل كثيرة؛ يحتل العامل الإيديولوجي فيها مركز الصدارة؛ فقد ظهرت الشكلانية أولاً لترسخ فكرة النص المغلق ولو إلى حين بعد أن طغى في الدراسات الأدبية الاهتمام بالمادة السيرية والتاريخية والاجتماعية للأديب، مستفيدة في ذلك على الخصوص من إنجازات «دوسوسير» في علم اللغة، إلا أن العناية الفائقة بالمبادئ الاشتراكية وصراع الطبقات كان، على سبيل المثال، وراء انحسار فاعلية هذه المدرسة بعد انتقادات «**تروتسكي**» لمثل هذا الأدب في كتابه «**الأدب والثورة**» وبعد اضطهاد الأدباء وإلزامهم على الوفاء لمبادئ الثورة البلشفية، هذا الاضطهاد الذي بلغ أشده في عهد ستالين الذي قتل مئات الأدباء غير الراضخين لمبادئ الثورة. يصف د. **علي عزت بيجوفيتش** هذه الفترة بقوله: «صدر قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي سنة 1932

ألغيت بمُقتضاه جميع الجمعيات الأدبية، وأنشئ ما سُمي باتحاد الكتّاب السوفييت. وكان هذا إلغاء بالمعنى الحرفي للكلمة؛ فمن بين سبعمائة كاتب الذين حضروا المؤتمر الأول لكتاب الاتحاد السوفييتي سنة 1934 بقي منهم أحياءً خمسون فقط حضروا المؤتمر التالي... وُجِدَ معظمهم ميتاً في حملة التطهير الستالينية، وتم إعلان الواقعية الاشتراكية منهجاً وحيداً»[9]. أمام هذا الوضع = النص ولا شيء غير النص، مقابل النص من أجل المجتمع؛ وقف **ميخائيل باختين** ليجمع ذلك الجمع المثمر بين الشكلانية والماركسية حين نقل المعركة إلى علاقات النص بالنصوص الأخرى؛ فعنده أنه «لكي يشق خطاب ما طريقه إلى معناه وتعبيره فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض»[10]. ورغم أن باختين لم يستعمل مصطلح التناص، إلا أن مفهومه للحوارية كان يتضمن معنى هذا المصطلح كما أرادت له جوليا كريستيفا أن يكون. فقد التقطت مفهوم الحوارية الذي، وبالإضافة إلى مفهوم تداخل النصوص ذاك، يقتضي شرط كونها خطابات. ولكي يكون النص خطاباً لابد من أن يصطدم فيه صوتان ؛ بل إن الكلمة ذاتها قد تكون خطاباً إذا اصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً[11] أي إذا تضمنت موقفاً ما فتعني في اللغة شيئاً وفي الخطاب شيئاً آخر مغايراً، فالكلمة لا يمكن أن تفصل عن سياقها التداولي. ويرى باختين - في رأي قابل للنقاش - أن الرواية هي البيئة المؤهلة لاستقبال الأصوات/ الخطابات المتعددة التي على شاكلة الكرنفال بخلاف الشعر لأن الخطاب الشعري، في نظره، «يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده»![12] ودون أن نمضي بعيداً في تعقب آراء هذا الناقد نشير إلى أن **كريستيفا** التقطت منه مفهوم الحوارية وأخذت منه الجانب الخاص بـ «الخطاب» ووضعت له مصطلح **التناص** وشغّلته في الإطار الإيديولوجي الذي كان بحاجة ماسة إلى مثل هذه المعالجة الأدبية!

فإن هزيمة الحركة الطلابية في فرنسا سنة 1968 وما أعقب ذلك من خيبة أمل لدى المثقفين **الطليعيين**، المنتمين لجماعة « **تيل كيل** *tel quel* » على الخصوص، جعلهم يفكرون في طرق أخرى للمواجهة فتسلحت كريستيفا على الخصوص بالماركسية كما طورها « ألتوسير » وبعلم النفس كما طوره « جاك لاكان » - والعالمان معاً منتميان إلى الجماعة - وبمفهوم التحويل كما عند « **شومسكي** *Chomsky* » و« **سومجان** *Saumjan* »... لتشن حرباً على القيم « البورجوازية السائدة من خلال دراسة الأدباء الطليعيين في القرن التاسع عشر ومن خلال الدعوة إلى أدب يهدم التقاليد ويعلن القطيعة مع الأسلاف ويقتل رمز الأبوة المتمثل في التراث = وبهذه الطريقة فقط، كانت كريستيفا، ومن معها في جماعة تيل كيل، تعتقد بأنه من الممكن تربية جيل قادر على صناعة الثورة في المستقبل، وإن كانت تبدي مخاوفها، بين الفينة والأخرى، من إمكان استيعاب « البورجوازية » لهذه « الضربة » واهتدائها إلى طرق ناجعة لمواجهتها. إن كلمة « ثورة » في عنوان كتابها « ثورة اللغة الشعرية » لذو دلالة في هذا الموضوع؛ فهي « ليست كلمة مجازية [يقول « **رامان سالدن** *Raman Selden* » لأن] إمكان التغير الاجتماعي الجذري يرتبط في رأيها بالقضاء على ألوان الخطاب التسلطية »[13]. وهذا هو سر تفضيل **السخرية والنقض** و« **الثورة** » في الأدب بصفة عامة، وفي التناص بصفة خاصة على **الاقتداء والتعضيد**. ورغم أن **جيرار جنيت** قد ساهم في تقوية الجانب العلمي في الموضوع، إلا أن النقد في المغرب لقي بادئ الأمر هواه في جماعة « **تيل كيل** » مع د. **محمد بنيس** وأتباعه؛ فقد وضع معياراً للمعاصرة في الشعر إن لم نقل معياراً للشعرية يتمثل في هدم الضوابط القديمة؛ ففي التناص يرى، من خلال إنجازات « **كريستيفا** *Kristeva* » و« **هودبين** *Houdbine* » كما يشير هو إلى ذلك، أنه تحكمه ثلاثة « **قوانين** » فإما اجترار مرادف للرداءة وإما **امتصاص** مقبول وإما **حوار** مطلوب ومرغوب فيه؛ ومن هنا

فإن الشعر الطليعي عنده هو الذي يصدم القيم ويثور عليها. ولشد ما كان منزعجاً حين وجد الشعراء المغاربة يستحضرون النص الرمز فلا «يحاورونه»، فزعم أنهم يخافونه. وقد وجد أخيراً في أدونيس الشاعر الذي لا يخاف هذا النص، وحلل قصيدته «**هذا هو اسمي**» على هذا الأساس[14]. والذي يهمنا هنا أن هذا المفهوم لعلاقة النص اللاحق بالنص السابق مفهوم سطحي يربط جمالية النصوص بمدى ثوريتها ويفهم التحويل في جانبه المضموني العام لا في العناصر أو الخصائص الذاتية للنص التي يأتلف فيها الشكل مع المضمون ؛ وهذا الأمر هو الذي حل **د. محمد مفتاح** إشكاليته حين نظر إلى التناص نظرة عالمة فاعتبر الاقتداء والمعارضة شكلين من أشكال التناص لا دخل لهما في حد ذاتهما في الشعرية إلا بمقدار ما يحدثه الشاعر من انسجام بينهما وبين مقصديته وما يجريه على النصوص المستحضرة من تحويلات مختلفة لتحقيق ذلك. مع العلم بأننا لا ننفي عن التناص إمكان تسخيره لأغراض إيديولوجية، إلا أنها «جمالياً» قد تكون خادشة لمشاعر المتلقي أو مثيرة لغضبه فلا يرى فيها إلا عين القبح. لا نريد التمثيل هنا بنماذج من ذلك فهي كثيرة، غير أنا نقول مع **د. محمد عابد الجابري** إنه لا إبداع خارج الهوية. وفي هذه القصيدة موضوع الدراسة سنرى كيف أن الشاعر محمد علي الرباوي يتشابك مع كثير من الخطابات ويتعامل معها من تصور لا يخرج به عن الهوية العامة التي يجتمع عليها وجدان المتلقي العربي.

قراءة في العنوان : سبو سيد العشاق

- سبو:

«نهر سبو من أعظم الأنهار بالمغرب؛ يبلغ طوله 600 كم، ينحدر من **الأطلس المتوسط** وتتفرع عنه عدة أودية تسقي نواحي **فاس ومكناس**

والـغـرب، ويـنـصـب فـي الـبـحـر المحـيـط قـرب **المـهـديـة** بـعـد مـروره **بالقنيـطرة**»[15]، وتَرْفِده في طريقه روافد مهمة مثل وادي **بهت وإيناون** وخاصة **ورغة** الذي يتسبب أكثر من غيره في فيضانه وتعكير صفوه بالأوحال وغيرها مما تجرفه الأمطار غير المنتظمة من جبال الريف[16].

هذا هو نهر سبو الواقعيُّ من خلال المكون الأول للعنوان: يدخل في علاقة مماثلة مع سائر الأنهار، وفي علاقة مجاورة مع سائر العوالم الأخرى المختلفة عنه.

- سيد:

ولكنْ بمجرد قراءتنا للمكون الثاني (**سيد**) نرتفع قليلاً بهذا النهر من علاقة المماثلة إلى علاقة المشابهة بينه وبين الأنهار من جهة، وبينه وبين عالم الإنسان من جهة أخرى؛ من حيث كون كلمة (سيد) تطلق «... والشريف والفاضل والحليم والرئيس...»[17]، فكان المسند (سيد) الواقع خبراً لـ (سبو) في منزلة بين المنزلتين له ما للأنهار، وله عليها درجة السيادة المستعارة من عالم الناس. إلا أن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد؛ لكون (سبو) متعلقاً بمضاف إليه هو (العشاق).

- العشاق:

و(العشاق) جمع تكسير تُستفاد من صيغته هذه المبالغة ؛ إمعاناً من الشاعر في تخصيص أمره، فـ (**سبو**) ليس سيد الأنهار، ولا هو سيد عامة الناس، ولا سيد كل العاشقين ؛ وإنما هو سيد العشاق خاصة. فـ (سبو) يخرج، إذن، من عالم الأنهار ليعني دلالات أخرى غير الدلالات الأصل. فما أو مَن هذا النهر؟! ولِمَ كان سيد العشاق؟ = ذانكَ سؤالان بارزان لابد أن يسألهما المعترِض المفترَض[18] في ذهن الشاعر حتى يتناسل خطابه الشعري.

أما ما هو هذا النهر إن لم يكن نهراً حقيقياً فذاك ما تركه الشاعر للسياق العام، وأما لِمَ كان سيد العشاق فيُقدِّم له الشاعر بتعليل ضمن ما يمكن أن يشكل نواة معنوية في الجملة المنطلق[19] التالية:

سَبُو مُمَزَّقٌ قميصهُ

ما بين فاسَ والقُنيطِره

وهذا تعليل أقل ما يقال عنه إنه يزيد هذا الكائن الغريب غموضاً؛ إذ كيف يكون سيداً للعشاق وهو يعيش حالة تمزق؟ ثم أهو «ممزَّقٌ قميصُه» على وزن اسم المفعول أم «ممزِّقٌ قميصَه» على وزن اسم الفاعل؟ ولِمَ تمزيق القميص بالضبط؟ وهل كان عشقه العِشقَ المعروف أم العشق الإشراقي؟... هذا دون أن نشير بعدُ ذكر «فاس» و«القنيطرة» ودخلهما العجيب في هذا المشهد الشعري.

وقبل الخوض في تحليل النص من زاوية التناص يمكن تمييز أربع وضعيات لهذا النهر بحسب مفهومي **الاتصال والانفصال**:

1. الوضعية الأولى: هي وضعية الانفصال العام في مقدمة النص التي تعتبر تكثيفاً له. وتتكون من قول الشاعر: سبو ممزق قميصه/ ما بين فاس والقنيطرة.
2. الوضعية الثانية: هي وضعية الاتصال التي كان ينعم بها سبو في الماضي كما يدل على ذلك سياق الكلام؛ وهي وضعية اتصال مع الأفق وفاس وبحار العشق.. وتبدأ في قوله: «رأيته في ساحة افلورنسا» إلى قوله: «أن من بحار العشق بحراً قتلا».
3. الوضعية الثالثة: هي وضعية الانفصال الحالي ؛ وقد تبين فيها ما كان مُبهما في الوضعية الأولى؛ إذ ظهر أن الانفصال الذي وقع كان من عدة عناصر منها السماء والزهور والأحبة.. إلخ. وتبدأ من قوله:

«من ذا الذي أخرج هذا العاشق المقتول» إلى قوله: «طيّبة وبارداً شرابُها».

4. الوضعية الرابعة: هي شروع ورغبة في الاتصال؛ هي شروع في الاتصال بالنظر إلى بعض العناصر من مثل قول الشاعر: «ها هي الأشجار قد تواصلت تكاثفت...» وهي رغبة في الاتصال بالنظر إلى عنصر الذات/ ذات الشاعر في قوله: «يا ليتي[20] مع الأشجار».

هذه أربع وضعيات تجيء هكذا بالتناوب: انفصال + اتصال + انفصال + اتصال لم يتم بعد! وقبل الوقوف عند الوضعية الأولى نعود إلى العنوان عسانا نحل إشكاليته وإشكالية علاقته بها. وما أظنُّنا فاعلين إذا نحن لم ننتبه إلى أن العنوان وتلك العلاقة يدفعان المتلقي دفعاً إلى الاعتقاد بأن في الأمر سراً؛ أو قُل تناصاً خفياً يعتبر المفتاح لا لفهم العنوان فقط بل وربما لفهم مقصدية الشاعر كلها من خلال السياق العام للقصيدة؛ فإن ربط الشاعر العشق بالموت، مثلاً، في قوله عن النهر:

هل يعلمُ أن من بحار

العشق بحراً قَتَلا

يحيل على قصص من هذا القبيل في الذاكرة العربية؛ إذ نجد عدداً كبيراً من العشاق يموتون من فرط عشقهم[21]، بيد أننا لن نأخذ منها إلا قصة واحدة هي الأقرب مشابهة في عناصرها الذاتية من عنوان القصيدة:

قيل: «عشِقَ رجلٌ من ولَد سعيد بن العاص جارية مغنية بالمدينة، فهام بها دهراً وهو لا يُعلمُها بذلك، ثم إنه ضَجِر فقال: والله لأبوحنَّ لها. فأتاها عشية، فلمّا خرجَت إليه قال لها: بأبي أنتِ أتغنِّين [الطويل]:

أتَجْذونَ بالوُدِّ المُضاعَفِ مثلَهُ فإن الكريمَ منْ جَزى الوُدَّ بالوُدِّ

قالت: نعم ؛ وأغَنِّي أحسن منه. ثم غنّت [الخفيف]:

لِلَّذي وَدَّنا المودَّةُ بالضِّعـ ـفِ، وفضلُ البادي به لا يُجازى
لَو بدا ما بنا لكُمْ ملأ الأرْ ضَ وأقطارَ شامِها والحجازا

فاتصل ما بينهما بعُمر بن عبدالعزيز، وهو أمير المدينة، فابتاعها له، وأهداها إليه، فمكثتْ عنده سنة ثم ماتت. فبقي مولاها شهراً أو أقل ثم مات كمداً عليها، فقال أبو السائب المخزومي: **حمزة سيد الشهداء**، وهذا **سيد العشاق**، فامضوا حتى ننحر على قبره سبعين نحرة...»[22].

فالعناصر الذاتية المكونة لهذه القصة هي:

أ - الرجل العاشق.

ب - الجارية المغنية (المعشوقة).

ج - موت الجارية.

د - موت العاشق.

هـ - تقدير الناس العاشق من أجل ذلك.

أما عنوان القصيدة وما يحيل عليه في السياق فنجد:

أ - الذات العاشقة (سبو).

ب - البحر + المحيط + مَن بجيرة المحيط.

ج - حياة المحيط (عدم موته).

د - موت العاشق.

هـ - تقدير الشاعر للعاشق من أجل ذلك.

نستخلص من هذا أن الرباوي تصرف في القصة بعدة تحويلات في هذه العناصر مما سيؤدي إلى تحويل في الدلالة: فإذا كان العنصر (أ) في

القصة رجلاً حقيقياً فإنه عند الرباوي ذات شعرية فردية وجماعية كما سنكتشف من خلال القصيدة. وإذا كان موضوع العشق جارية مغنية في العنصر (ب) من القصة؛ فإنه المحيط/ البحر ومن بجيرته في العنصر (ب) من نص الرباوي. أما العنصر (ج) فقد خرج فيه الشاعر عن المشابهة إلى النقض: موت # حياة، مع الاحتفاظ بالاختلافات السابقة في العنصرين (أ-ب). وفعلُه ذاك ناتج عن اعتباره المحيط علامة غير زائلة، بينما احتفظ بعنصر مماثلة واحد هو العنصر (د) = [موت العاشق]. أما العنصر (هـ) فنتيجة لما سبقه من العناصر في كل من القصة والنص الشعري = القصة تقول إن من يموت وفاء عشق الجارية يكون سيد العشاق/ والنص الشعري يقول إن من يموت من أجل المحيط/ البحر ؛ هو الذي يستحق هذا النعت = تحويل تعديل. وهذا يعني أننا بإزاء عشق غير عادي ستزيده الوضعيات الأربعة وضوحاً ؛ ليس من خلال معجم العشق واشتقاقاته والألفاظ الدالة عليه، وقد تكررت على الأقل خمس عشرة مرة (العشاق معشوقة عاشقيها متيم الهوى الأحبة... إلخ)، وليس من خلال ألفاظ القتل والموت والسقم التي تقترب بدورها من هذا العدد، فحسب ؛ وإنما أيضاً من خلال توسيع الشاعر لهذين الحقلين الدلاليين وتعميقهما بأنواع من التناص السائرة في نفس الاتجاه مع خطابات مختلفة.

1 - الوضعية الأولى:

سبو ممزق قميصه

ما بين فاس والقنيطره

ترتبط صورة «القميص الممزق»، وهي وضعية تدل الاسمية فيها على حلول الفعل وثباته، بالعشق المذكور في العنوان وغير العنوان ارتباطاً وثيقاً؛ إذ كانت العرب تعتقد أنه «إذا أحب الرجل منهم امرأة وأحبته فلم

يشُق بُرقُعَها وتشُقَّ هي رداءه؛ أنّ حُبَّهما يفسُد، وإذا فعلاه دام أمرهُما وفي ذلك يقول عبد بني الحسحاس [الطويل]:

فَكَم قد شَقَقْنا من رداء مُحَبَّر ومن بُرْقُعٍ عن طفلة[23] غيرَ عانسِ

إذا شُقَّ بُرْدٌ شُقَّ بِالبُردِ مِثلُهُ دَوَالَيْكَ حتى كُلُّنا غَيرُ لابِسِ»[24]

وقال **علي بن الحسن البصري** في حماسته عند ذكر بيتي سُحَيم: «تقول العرب إذا سافر الرجل سفراً فلم يشُق الرجل رداءه ولم تشُق المرأة التي يهواها برقعها؛ فَسَدَ ما بينهما»[25]. فهذه الرواية الثانية تجمع إلى العشق السفر، وتجعل، بخلاف الأولى، فعلَ الشق مبنياً للمعلوم حيث يقوم الرجل نفسه بشق ردائه، وتقوم المرأة نفسها بشق برقعها؛ فمن قرأ قول الشاعر «مزَّق» على أنه اسم مفعول[26] كان مع الرواية الأولى، ومن قرأها «ممزِّق» بصيغة اسم الفاعل كان مع الرواية الثانية، ومن قرأهما معاً كان مع الشعر في تعدد دلالاته؛ ذلك أن الشاعر أخذ في هذا التناص من الرواية الأولى شحنة العشق، ومن الرواية الثانية ارتباط هذا العشق بعنصر آخر هو «السفر» لتتحقق للشاعر علاقة المشابهة بين سفر العاشق نحو الوجهة التي يبتغيها وبين رحلة سبو نحو المحيط = ذاك يترك حبيبته الآدمية وهذا يترك حبيبته المدينة/ فاس. ذاك قد يصل إلى موضوعه الثمين الذي من أجله خاض السفر، وهذا يبقى ممزقاً بين فاس والقنيطرة = فالعشق ورحلة النهر والمحيط و(البحر) وفاس والقنيطرة عناصر تحتاج إلى بيان قبل المرور إلى العناصر التناصية الأخرى في النص: أما فاس فرمز للأصالة لكونها، بجامعة القرويين، المحافظة على هوية المغرب الإسلامية. ومرور سبو بها في رحلته إنما هو للتزود بهذه الهوية، وأما القنيطرة فتمثل القيد والأسر والوقوف في وجه هذه الرحلة؛ وهي مؤهلة لذلك لشهرتها لدى الجميع بسجنها.

2 - الوضعية الثانية:

أما العشق والنهر والبحر فعناصر لن نفهمها على الوجه السليم إذا لم ندرك أنها تشكل تناصاً مع الخطاب الإشراقي: فعشق سبو للمحيط لا يمكن أن يعني بحال عشقاً عادياً من الشاعر لامرأة معينة كما ذهب إلى ذلك أستاذنا د. **إبراهيم السولامي** في تقديمه لمجموعة الشاعر «**الولد المر**» مستشهداً بقطعة من هذه القصيدة؛ حيث قال بعد أن قسم شعراء المغرب الشرقي إلى فئتين: فئة تصدُر في ما تكتب عن رؤية إسلامية، وأخرى لا تنحو هذا المنحى. قال: «فأين موقع الشاعر محمد علي الرباوي من هاتين الفئتين؟... الرباوي أقرب إلى الفئة الأولى دون أن يذوب فيها الذوبان الكامل؛ فهو يبقى على مسافة قصيرة بينه وبين المقربين من نفسه؛ مسافة يسمَح فيها لعواطفه أن تبوح مشوقة للحبيب وذكراه وللدنيا وما يتقلب فيها من إغراء. لكن المثل العليا الإسلامية تظل مهيمنة على أشواقه فلا تعدوها إلى البوح السافر؛ فهو إذ يحن إلى ذكرياته بحي المحيط بالرباط؛ يقول: يا راحلاً عبر المحيط...»[27].

أ - العشق:

يمكن أن ننظر إلى كلمة «العشق» باعتبارها حاملة لثلاثة مدلولات أساس:

- **الأول** هو المدلول الحسي الذي أخذته الكلمة في بداياتها؛ يقال: «العشَقة شجرة تخْضَرُّ ثم تدقُّ وتصْفرّ... هي عند المولَّدين شجرة اللبلاب»[28].

- **الثاني** هو العشق المعروف في المجال الوجداني: «العَشَق والعَسَق بالشين والسين المهملة: اللزوم للشيء لا يفارقه؛ ولذلك قيل للكَلِف عاشقٌ للزومِه هواه»[29]، وفي الجمع بين المعنى الأول والثاني قيل إن العاشق إنما

سمي كذلك لكونه «يذبُل من شدة الهوى كما تذبُل العَشَقة إذا قُطِعَت»[30].

- **الثالث** هو ما يذهب إليه الزهاد من اعتبار العشق قمة الحب السامي كما قيل: «**والهوى** عندنا عبارة عن سقوط الحب في القلب في أول نشأة في قلب المحب لا غير، فإذا لم يشاركه أمر آخر وخَلَصَ له وصَفَا سُمِّي **حباً**، فإذا ثَبَتَ سُمِّي وُدّاً، فإذا عانق القلب والأحشاء والخواطر لم يبق فيه شيء إلا تعلّق القلب به سُمِّي **عشقاً**؛ من العشق وهي اللبلابة المشُوكة»[31] وبه يرتقي المحب إلى مقام الذهول والغيبة حيث تفنى ذاته في ذات المحبوب[32]. ويقال إنه لابد للعاشق من المرور بالغرام فالافتتان فالوله فالدَّهش ليصل إلى العشق/ الفناء[33]. وبهذه الدلالات تصير الكلمة خطاباً حسب المفهوم الذي عرَّفه به **ميخائيل باختين** حين اعتبرها كذلك إذا تصادم فيها صوتان تصادماً حوارياً[34]. وكما فعل الإشراقيون بكلمة «العشق» حين ارتقوا بها إلى مقام العشق السامي، ارتقوا أيضاً بما يمكن أن يعتبر مظهراً من مظاهر العشق كما في صورة تمزيق القميص السابقة؛ قال جلال الدين الرومي: «وكل من تمزّقت ثيابه من العشق، فإنه يصبح طاهراً من الحرص ومن كل العيوب»[35]، وفي روضة التعريف أن فقيراً «... وغلبه الوجد، وخطر له تمزيق ثيابه فعَدَل عن جديدٍ قريبٍ على ظاهره إلى خَلَقٍ كان يباشر جسده فمزَّقه؛ فطالبناه بمكان هذه البقية فقال: فقلت يا مولانا! هذا الفقير لما طلب قلبهُ ولم يجده ليمزقه مزَّق أقرب الأثواب إليه وأشبهَهَا في الإخلاق والرِّقة... وفي ذلك يقول الشاعر [الطويل]:

يَدِي لم تُطِقْ تمزيقَ جسمي لضُعْفِها ولم يَكُ قلبي حاضراً فَيُمَزَّقَا[36]

ب - النهر:

والنهر إنما يُرْمَزُ به عند الإشراقيون أيضاً لمرحلة السالك نحو

الآفاق[37]، وللشاعر الإسلامي **محمد إقبال** رحمه الله قصيدة بعنوان «**النهر**» يستغل فيها هذا الرمز في نفس الاتجاه؛ ومنها قوله [الخفيف]:

أُنظرِ النهر جارياً في هُيامٍ ... بينَ خُضْرِ المروجِ مثلَ المَجَرَّهْ
كان في المهدِ في السَّحابِ نَؤوماً ... شاقَهُ السيْرُ في مروجٍ وخُضْرَهْ
يَبعَثُ اللحنَ جارياً فوق صخرٍ ... صافِيَ اللَّونِ في بَهاءٍ ونُضْرَهْ
يَقْصِدُ البَحْرَ ذا العُبابِ طَروبَاً ... وعَزوفاً عن كل شيء غريبا[38]

وحسب سياق قصيدة الرباوي فإن سبو يرمز لرحلة الذات الشاعرة وذات الجماعة التي يمثلها نحو البحر أو المحيط.

ج - البحر :

ونلاحظ أن محمد إقبال قد ذكر البحر غايةً لرحلة النهر كما نجد هنا عند الرباوي بغض النظر عن مقصدية كل منهما. ولمعرفة رمزية البحر نستعين بقول جلال الدين الرومي: «الجسم اليابس من شأنه أن يسير على اليابسة وأما الروح فمجراها في صميم البحر... إن الموج الأرضي هو وهمُنا... أما الموج المائي فهو المحو والسُّكر والفناء»[39]؛ وفي شرح ذلك يقول د. **محمد عبدالسلام كفافي** رحمه الله بأن البحر «مظهر للوحدة الصورية واللونية يظهر للعين متشابهاً...، وغموضه شبيه بالغموض الذي يكتنف عالم الروح؛ على حين أن اليابسة تمتاز بتعدد الألوان»[40]؛ ومن هنا عدم وجاهة ربط د. السولامي كلام الرباوي عن المحيط بسكناه يوم كان في الرباط بحي المحيط[41]. وفي المقابل فإننا من خلال هذا المعنى الصوفي ندرك هذا الانسجام بين زرقة عيني سبو الشاب وزرقة السماء المستمدة من البحر؛ مادام (الشاب) مترعاً بمشاعر العشق مزهُواً بارتوائه منها إلى حد الموت الحلو: فقد حشد من النصوص الغزلية ما يصب في نهر المشاعر المتدفق هذا؛ مضاهياً بذلك أودية «إناون» و«بهت»

و«ورغة» حين ترفدُ هي أيضاً نهر سبو في فترات صفائه؛ يمتلئ هو بفضلها ماءً وصفاءً ويسقي ضَفَّتَيْه مانحاً للأرض الخصب والنماء، ويمتلئ وادي المشاعر لدى الشاعر بمعاني العشق وتطفح ضفتاه بالدلالات.

ولعلّ أهمَّ هذه النصوص المستحضرة قولُ المتنبي [الكامل]:

بأبِي الشموسُ الجانحاتُ غواربا ... اللابساتُ من الحرير جلاببا
الناعمات القاتلات المُحْييا ... تُ المُبدِياتُ من الدلال غرائبا[42]

الذي استثمره الرباوي في قوله:

لفاس كل هذه العيون الفاتنان القاتلات المحييات

مستبدلاً العيون بالشموس. و«الشموس» في كلام المتنبي لفظ مستعار للنساء «اللابسات من الحرير جلاببا[43] لسطوع جمالهن. ولم يستمر الرباوي في وصف جمال العيون كما فعل المتنبي بالنساء، وإنما **قطَع** هذا الوصف وترك المحذوف من شعر المتنبي يعمل في إطار **الصمت الفني**، حسب تعبير **يوري لوتمان**، إذ من الممكن للمتلقي أن يستحضر كل هاتيك الصفات من قصيدة المتنبي التي منها البيتان تاركاً إياها تعمل باستمرار في الخلفية وهو يتابع انتقال الشاعر إلى همه الأوْلي الذي هو «سبو». وبعبارة أخرى فقد ترك سحر الموضوع (وصف الجمال) وانتقل إلى وصف معاناة الذات بفعل هذا السحر. ولمّا لم يجد في شعر **المتنبي**، ولن يجد لطبيعة شخصية المتنبي، ما يدل على الخضوع المطلق للمحبوب وهي الحالة المشخَّصة لسبو، هنا، انتقل إلى شاعر آخر هو **أبو فراس الحمداني الفارس القاهر** لأقرانه في **ساحة الوغى**، المستسلم **المقهور** إزاء الحبيبة في **ساحة الهوى**! [الطويل]:

أراكَ عَصيَّ الدّمعِ شيمَتُكَ الصّبْرُ أمَا للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ ؟
بلى ! أنا مشتاقٌ وعنديَ لوْعَةٌ ولكنَّ مثْليْ لا يُذاعُ له سرُّ
فقلتُ كما شاءتْ وشاءَ لها الهوى قتيلُكِ. قالت: أيُّهُمْ ؟ فهمو كُثْرُ[44]

والرباوي وإن جاء بهذا التناص بغرض إظهار عناصر التشابه بينه وبين أبي فراس في الاستسلام للهوى ؛ فقد حرص في هذا التناص على إبراز حُظوة سبو دون سائر العاشقين لدى فاس في قوله:

لكنها معشوقة تُغلق بوابة عينيها الكبيرتين

دون عاشقيها وهمو كثُر.

وبذلك يكون قد وضَّح ما أبقتْه عشيقة أبي فراس غامضاً في قولها «أيهمْ؟ فهمو كثر» مكراً بالشاعر وتلاعباً بمشاعره. كما حرص أيضاً على قلب قول أبي فراس: «ولكنَّ مثلي لا يذاع له سر» في قوله:

طوبى لها فسيد الأنهار قد ذاع له سر

ليفخر بمكانته السامية لدى محبوبه على طريقة الإشراقيين؛ كقول أحدهم...: «هيَّمْتَ قلبي وجعلْتَه شواهد... وأطْلَعْت سِرّي على لطائف... ثم فضحتَني على ألسُن... حبيبي زدني في البلاء فلأزيدنَّك في المحبة»[45]، ويؤكد الشاعر هذا الاستسلام لحُكم الهوى بتناص آخر مع شعر لابن عبد ربه يقول فيه [مجزوء الرجز]:

أعطيْتُهُ ما سألا حكَّمتُهُ لو عَدَلا
وهَبْتُه روحي فما أدري به ما فَعَلا[46]

ولو انتبهنا لجانب الإيقاع الخارجي للنصوص الشعرية الثلاثة المستدعاة للاحظنا أن نص المتنبي ونص أبي فراس لمّا خضعا لتحويلات

خاصة على مستوى الدلالات اقتضى ذلك من الشاعر تحويل وزنيهما من الكامل لدى المتنبي والطويل عند أبي فراس إلى تفعيلة الرجز التي عليها قصيدة «سبو». أما نص ابن عبد ربه فقد اختاره الشاعر من الرجز وأبقى عليه كذلك، بل إنه أبقى على خِفَّته وإيقاعه القريب هنا من الغناء إذا اعتبرنا حذف التفعيلتين في مجزوء الرجز = فكأن الرباوي يقصد بذلك إلى إظهار زَهْوِ الذات/ النهر على مستوى الإيقاع قبل أن يظهر هذا الزهو على مستوى الصورة الشعرية في قوله:

لكنه بعشقه

يزهو على الأنهار

والأطيار...

يقصد البحرَ طروباً	**وعزوفاً عن كل شيء غريبا**
ومئات الأنهار في الحَزْنِ والسهـ	**ـل تناديه: يا فسيح المجالِ**
قدْ حَمانا المسيرَ قِلَّةُ ماءٍ	**فارْحَمَنَّا من بغي هذي الرمالِ**[47]

لأنه نهر محظوظ على الأنهار الأخرى؛ التي ترْفِده أو التي تتفرع عنه. وكأن الشاعر ينظر في هذا إلى قول محمد إقبال عن نهر المحظوظ على سائر الأنهار في قوله من القصيدة السابقة:

3 - الوضعية الثالثة:

في هذه الوضعية يقع التحول التام فتتقابل عناصرها مع العناصر السابقة:

أ - يتمزق جسد سبو بالإضافة إلى تمزق قميصه.

ب - لا يتجاوز باب القنيطرة وكان غرضُه الوصول إلي المحيط.

ج - يفقد الزرقة التي استعارها قبلُ من السماء.

د - يفقد الجانب الروحي ولا يبدو منه غيرُ الصلصال والتراب. ذلك العُنصر الأول الذي جُبل منه الإنسان قبل أن ينفخ... في روحه(48).

هذه الوضعية دفعت الشاعر إلى مساءلة «سبو»/ الذات جاعلاً هذه المساءلة **جسراً** إلى الموضوع الخارجي مظهراً من خلاله علاقة التفاعل الموجودة بينهما؛ فقد لاحظ أن هذه الذات (التي هي ذات الشاعر وذات الجماعة) فقدت زينتها: بضعف التواصل مع المركز الذي يوحد المسلمين وهو مكة المكرمة أو (زهرة القرى بتعبير الشاعر)، وبضعف القدرة وبقوة الموانع التي حالت بين هذه الذات وبين الوصول إلى أمواج المحيط. وفقدت هذه الزينة، على الخصوص، بشعورها بالتقصير وهي ترى الزهور وقد وصلت إلى الأعتاب وتذللت... وهنا فقط يبدأ الموضوع بالبروز وإن كان لايزال متلفعاً ببعض الرموز مثل «تكسر الزهور» و«أقدام المحيط» و«الخَلوة المخْضرَة»... إلخ، الزهور هنا كلمة استعارها الشاعر للدلالة على الأطفال الذين نقول عنهم عادة إنهم في عمر الزهور، وتَكَسُّرها دال على خضوعها...؛ جاء في حديث قدسي «أنا عند المنكسرة(49) قلوبهم»(50)، وفعلُها ذاك عند أقدام المحيط وعدم الانغمار في اللُّج دال على تخليص الشاعر لهذا العشق من فكرة الفناء الإشراقي... والخَلوة المخضرَة يدل نعتها بذلك على أن هناك خلوة لا اخضرار فيها (خلوة سلبية) وهي تلك المألوفة عند الإشراقي؛ ومن معانيها عندهم «محادثة السر مع الحق بحيث لا يُرى غيرُه»(51) أو «حيث لا مَلِك ولا أحد» حسب تعبير ابن عربي(52). أما الخَلوة الإيجابية فهي هذه التي يمارسها الأطفال. ولأنهم كذلك فإن صلاتهم أيضاً غير الصلاة المعروفة: هي صلاة مشتعلة! ولما كانت ذات الشاعر على تلك الحال من العجز الذي مر بنا فإنه يلتمس

من الأطفال أن يفكّوا عنه، بصلاتهم، قيد القنيطرة. أما الأطفال المقصودون كما نستنتج ذلك من سياق النص فهم هؤلاء الذين ينفِرون إلى الجهاد في زمن **العسرة**. وبتحديد أوضحَ، وبالإعتماد على التأريخ الوارد بذيل القصيدة **نصاً موازياً** «1987» فإن الأمر يتعلق **بأطفال الحجارة** الذين بدؤوا انتفاضتهم في فلسطين في هذه السنة.

فشلت رحلة الذات، إذن، لكل تلك **العوامل المعاكسة** السابقة؛ وهو فشل لطالما شكل بالنسبة للشاعر همّاً عبَّر عنه في كثير من القصائد. ولنطمئن قليلاً إلى هذا التأويل للنهر والمحيط/ البحر والرحلة، ونتأكد من أنها عناصر ذات أهمية بالغة في حياة الشاعر، نأخذ منها ما يماثل هذه الصورة:

قال في قصيدة «**الكأس**»:

لكن النهر الصافي لم يأخذ هذه الذات بعيداً[53]

وقال من قصيدة «**المسافر**»:

تصفو مرآة النهر إذا ما استدعاه البحر

إلى مأدبة تتلألأ بالعشق القاتل

استسلِمْ للقتل وقل للسد الدامس وهو

أمامك يمنعُ نهركَ أن يمتد من الْيَنبوع

إلى جوف البحر[54]

فذكرُ النهر يستدعي لدى الرباوي عناصر الصفاء والرحلة والبحر والعشق والقتل والموانع (السد الدامس) والنبع والمصب.

ولما كانت ذات الشاعر بالعجز الذي نرى، فإنه لم يملك إلا أن يرسل أشواقه مع الراحلين القادرين على الوصول إلى الأحبة المقيمين بجيرة

المحيط ملتمساً منهم أن يُقرؤوهم السلام مستعيراً عبارات الألم والحزن من أعماق التراث في قول المخبَّل السَّعدي[55] [الكامل]:

ذَكَرَ الرَّبابَ وذكرُها سُقْمُ	فَصَبا وليس لمن صَبا حِلْمُ
وإذا ألَمَّ خيالُها طُرِفَتْ*	عيني فماءُ شؤونها سَجْمُ*
وأرى لها داراً بأغدرة الـ	ـسِّيدانِ لم يدرُس لها رَسْمُ
إلا رماداً هامِداً* دَفَعَتْ	عنهُ الرياحَ خوالدٌ سُحْمُ*[56]

استعان الرباوي بهذه المقدمة الغزلية من قصيدة **المخبل** وسخَّر لمقصديته الخاصة. ولتبيُّن أوجه **المماثلة والمشابهة** بين النصين نأخذ العناصر الذاتية التي تمثل الحضور الفعلي من قصيدة المخبل السعدي في نص الرباوي، ونأخذ من نص الرباوي العناصر الذاتية للسياق الذي يسيج هذا التناص:

نص الرباوي	نص المخبل
أ - يا راحلاً عبر المحيط أقْرِ الأحبة السلام	أ - ....
ب - إنّا ذكرناهم هنا وذِكرهُم سُقْمُ	ب - ذَكَرَ الرَّبابَ وذِكرُها سُقْمُ
ج - ثمَّ بَكَيْنَا	ج - فصبا
د - هل تُرى لمن بكى حِلمُ ؟	د - وليس لمن صبا حِلمُ
هـ - يزورنا خيالُهم إما غَفَونا	هـ - وإذا ألمَّ خيالها
و - ثم يُذكي في خيالنا خمائل الرماد	و - طُرِفَت فماء عيونها سَجْمُ + رماداً هامداً

ز - ليته [الخيال] ما زارنا	ز - ....
ح - ولا بدا منه لنا رسمُ	ح - أرى لها داراً لم يدرس لها رسم

أ - نلاحظ غياب العنصر (أ) بالنسبة للمخبل السعدي، إذ ليس في إمكانه الاتصال بمن يحب إلا على مستوى الخيال، بخلاف الرباوي الذي يستطيع ذلك، على الأقل، على مستوى شخصية أخرى قادرة على الوصول إلى المحيط.

ب - قال التبريزي في شرحه الشطر الأول من البيت الأول: «قوله (ذكر الرباب) لا يريد أنه تَذَكَّرها بعد تناسٍ، وإنما يريد أنه ذكَرها بلسانه تشفياً باسمها... و(ذكرُها سقم) أي: ما جَعَلْتُه للتداوي به من دائي فيها زادني خبالا»[57] ويمكن لهذا المعنى أن ينسحب على العنصر (ب) للرباوي، إلا أن هنالك تحويلاتٍ دالة صرفَت هذا المعنى إلى مقصديته الخاصة: المخبل يجرد من نفسه شخصية أخرى ويخبر عنها بضمير الغياب = (ذكرَ الرباب)؛ فكأنه بذكرها يصير إنساناً آخر يُنكره عقله عندما يصحو ويستعمل حِلمه. وفي الحقيقة فقد رشَّح بذلك لهذا المعنى قبل أن يصرح به في العنصر (د) آخر البيت الأول (ليس لمن صبا حِلم). أما الرباوي فيستعمل الضمير المتصل (نا) الدال على جماعة المتكلمين الذي ينفي شرودها أو خوضها تجربة غير لائقة. وهذا الضمير في القصيدة أول تداخل يحدث بين الذات والجماعة = (إنا ذكرناهم) بعد أن كان الشاعر يتحدث عن ذات واحدة هي (سبو). كما يعتبر هذا الضمير التفاتاً بلاغياً[57] رئيساً إلى جانب الفتاتين آخرين في نفس هذه الوضعية الثالثة التي نحن بصددها؛ وذلك حين انتقل من الغيبة التي سار عليها على طول الوضعيتين السالفتين إلى الخطاب في قوله: أين يا سبو زينتك

المعطرة؟»، وقوله مخاطباً الزهور: «أيتها الزهور! يا عاشقة المحيط»، ثم إلى المتكلم، هنا، في قوله: «إنا ذكرناهم». مما يؤسس للانتقال الذي ذكرناه من الذات إلى الموضوع ومنها إلى الاندماج في الجماعة. وفي تحويل آخر في نفس العنصر نلاحظ عملية **إحلال وإزاحة**: إحلال للضمير المتصل لجماعة الذكور الغائبين (هم) في قول الرباوي: «ذكرناهم، وذكرهم»، وإزاحةٍ للضمير المتصل المؤنث الغائب (ها) في قول المخبل: «ذكرُها» = مما يعني تحويل الحب من مجال العواطف والأهواء الخاصة (ذات «الشاعر»/ ذات «المرأة») إلى مجال اجتماعي (ذات/ جماعة)؛ وقد جاء إحلال الضمير (هم) مكان الضمير (ها) دون أن تُلغى المشابهة الكامنة في قوة الحب الجامعة بين كل من الطرفين في العنصر (ب) من نص المخبل ونص الرباوي. أما التحويل الأخير في هذا العنصر فهو اسم الإشارة الدال على المكان القريب في قول الرباوي: (ذكرناهم هنا) وهو تحويل بالزيادة اقتضتها وضعية الشاعر والجماعة التي يعبر عنها ؛ إذ المرغوب فيهم موجودون هنالك في مكان بعيد دونه ما أعجز هذه الجماعة عن الوصول إليهم.

ج - ترتَّب عن تداوي المخبل بما هو داء في العنصر (ب) أن اعتبر نفسه في العنصر (ج) قد قام بفعل لا يقوم به إلا الصبيان في قوله: «فصبا»[59]. أما الرباوي وجماعته فإن ذكرهم من ذكروا ليس فيه صباء، وإنما يثير مشاعر أخرى أدّت بهم إلى البكاء !

د - ولذلك نرى المخبل يجْزِم بأن مَن صبَا ليس له حِلم أما الرباوي فيتساءل عن مشروعية بكاء «الرجال» أصلاً!.

هـ - وإذا كان خيال الحبيبة يزور المخبل بين فينة وأخرى كما تفيد ذلك جملة الشرط ؛ فإن خيال من يتحدث عنهم الرباوي وجماعته لا ينفك يزورهم إن في حال غفوتهم أو في حال صحوهم.

و - أما العنصر (و) فإن الرباوي يتعامل فيه مع مكونين في نفس العنصر لدى المخبل: المكون الأول عبر عملية الاستبدال أو الإزاحة والإحلال؛ إذ يثير الخيال دموع الشاعر لدى المخبل، بينما يوقد خمائل الرماد عند الرباوي: ذاك يطفئ حُرقته بدموعه وهذا كطائر الفينيق تنبعث فيه حرارة الحياة من جديد. أما المكون الثاني لدى المخبل في قوله: «إلا رماداً هامداً...» فيعني أنه رأى حبيبته في أطلالها رماداً خامداً «وإنما هَمَدَ لطول مكْثِه... أراد أن الأثافيّ حَفظَت الرماد أن تذْرُوهُ الرياح»(60)، ويتعاملَ معه الرباوي بتحويل القَلب بجعله الرماد مشتعلاً لا هامداً.

ز - العنصر (ز) من زيادات الرباوي على نص المخبل، وأسلوب التمني فيه دال على عمق الألم الذي يحس به حين يذكر أحبته.

ح - وترتَّب على العنصر (ز) أن الرباوي في العنصر (ح) يعطف تمنياً على آخر إظهاراً للندم على استحضار صورة الأحبة ورغبة في الإعراض عن ذكرهم في حالٍ مثل حاله وجماعته التي يستولي عليها العجز عن الفعل، بينما لا يتردد المخبل عن التحديق في رسم من يحب ؛ لأن حِمل ما يثيره من مشاعر الأسى خفيف، أما ما يثيره موضوع الرباوي الخاص في نفسيته فلا يُطاق خاصة بالنظر إلى المفارقة القاسية فيما حدث لـ (هم) من مآسي، وما ركن إليه (نحن) كما يتضح من خلال المقطع الأخير من الوضعية الثالثة التي نحن بصددها وخاصة من خلال التناص: فإن في قول الشاعر التالي:

سلِّمْ على الذين باتوا بالمحيط هُجَّدا

سلِّم على الذين مُزِّقوا هناك رُكَّعاً وسُجَّدا

استحضاراً لقصة وشعر (رجز) مرتبطين بذكر الخبر عن فتح مكة: ففي صلح الحديبية وقَع اتفاق بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين قريش

«أنه من أحب أن يدخل في عقد الرسول صلى الله عليه وسلم وعهده فليدخل فيه، ومن أحب أن يدخل في عقد قريش وعهدهم فليدخل فيه؛ فدخلت بنو بكر في عقد قريش وعهدهم ودخلت خزاعة في عقد رسول الله صلى الله عليه وسلم وعهده»[61] وكان ثأر قديم لبكر في خزاعة سَعوا إلى أخذه استغلالاً للهدنة فساعدتهم قريش على ذلك مما جعل بعض بني خزاعة يستنجدون بالرسول صلى الله عليه وسلم، وكان من بينهم الشاعر عمرو بن سالم الخزاعي الذي قدِم إلى المدينة ووقف في المسجد بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم فكان مما قاله [الرجز]:

1 - ياربِّ إني ناشدٌ مُحَمّدا

2 - حِلْفَ أبِينا الأتْلَدا

3 - إنّ قريشاً أخلَفوكَ الموعِدا

4 - همْ بَيّتونا بالوَتيرِ هُجَّدا*

5 - وقتَّلونا رُكّعاً وسُجَّدا[62]

«قال ابن اسحاق: فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: نُصِرْتَ يا عمرو بن سالم»[63] للعهد الذي كان وللأخُوّة في الإسلام كما ذكر الشاعر في الأبيات (2-3-5) = ونفس الاعتداء يتعرض له المسلمون اليوم في الجبهة الأمامية فلم ينفعهم لا العهد ولا الأخوة في الدين مع الشاعر وجماعته الذين أمسوا في وضعية مشابهة لوضعية المخلّفين.

4 - الوضعية الرابعة:

في هذه الوضعية يعود الشاعر إلى الذات فرداً وجماعة محدِثاً بعض التحويل على الموقف المتخاذل السابق على مستوى الإعداد الذي

يحس به في جماعته من أجل القتال، وعلى مستوى الرؤيا التي يستبشر من خلالها بقرب قدوم اليوم الذي ستهب فيه هذه الجماعة إلى الفعل. بدأ هذه الوضعية بنداء الشخص الذاهب إلى المحيط للمرة الثالثة إذ سبق وأن ناداه مرتين، لكن ما وَصفَه به هذه المرة يختلف عن المرتين السابقتين: ففيهما كان هذا الشخص مجرد «**راحل**» أما الآن فقد أصبح «**راكباً** = (يا راكباً إما بلغت البحر ذات ليلة فبلغن أحبابنا...) والركوب هنا ينسجم مع جو إعداد النفس للقتال. وقد جاء النداء بعبارات الشعراء القدماء وكأن الذات الشاعرة تناديه من أعماق التاريخ بكل ما تحمله هذه العبارة من إرث مثقل بالأشواق والأحزان التي كان يحس بها الشاعر القديم وهو يهفو إلى من يحب أو يتحسر على من فَقد. قال **عبد يغوث بن وقاص الحارثي** [الطويل]:

فيـا راكبـاً إمّـا عَـرَضْـتَ فَـبَـلِّـغَـنْ نَدَامايَ من نَجرانَ أن لا تَلاقيا(64)

ويريد الشاعر أن يُبَلِّغَ عنه الراكب ما طرأ على جماعته من تحول بفضل ثبات أطفال الحجارة أو المجاهدين بصفة عامة، مُلمِّحاً إلى أن وضعية هذه الجماعة المستضعفة تشبه وضعية موسى عليه السلام ومن آمن به من بني إسرائيل مع فرعون، وأن صلاتهم ستجعلها تحقق مرة أخرى معجزة شق البحر للالتقاء بهم. أما قول الشاعر:

علّمَتنا أن...

نؤجل الدخول لحظة إلى عريشِنا المفروشِ بالأشجار

والعشبِ الدفيء، أن نفك أسرنا من سطوة الثمار،

من حرارة الظلال...

فمأخوذ من قصة **أبي خيثمة** حين حدَّثتْه نفسه الأمارة فزيَّنت له التخلف عن غزوة تبوك؛ إذ عاد إلى منزله في يوم قائظ بعد أن سار

رسول الله صلى الله عليه وسلم أياماً «فوجد امرأتين له في عريشين[65] لهما في حائطه[66]، قد رَشَّت كلٌّ واحدة منهما عريشها وبرَّدت له فيه ماءً وهيأتْ له فيه طعاماً. فلما دخل، قام على باب العريش، فنظر إلى امرأتيه وما صنعتا له، فقال: رسول الله صلي الله عليه وسلم في الضِّحِّ[67] والريح والحر، وأبو خيثمة في ظل بارد وطعام مُهيَّأٍ وامرأة حسناء في مالِه مقيم! ما هذا بالنَّصَف! ثم قال: والله لا أدخل عريش واحدة منكما حتى ألحَقَ برسول الله صلى الله عليه وسلم»[68]. فالرباوي يتخذ من أبي خيثمة قدوة بحيث يتعظ هو أيضاً بالتضحيات التي تقدِّمها طليعة المجاهدين، ويواجه بموقفه هذا موقف المخلَّفين السابق الذِّكر: إن التحول الذي يريد الشاعر إبلاغه لمتلقيه تحول شبيه بتحول موقف أبي خيثمة، لم يأت في الوقت المناسب، إلا أنه آت على كل حال؛ ولذلك يشير بعد هذا المقطع إلى إعداد الخيل:

بلغهمو يا نهر أن خيلنا مُسْرجةٌ مُسَوَّمه

أن لها مناخراً منه تَنَفَّسُ السَّمومُ

أنّا حذوناها من الصَّوّانِ سِبْتاً قد أزَلّ

وكأنَّ صفحةً لهُ أديمُ

بلّغهمو أنّ لنا كفّاً على الأعنة الأسنة الزُّرقِ

وكّفاً قد مَدَدْنا إلى المخلّفين من أحبابِنا حِبالَها السُّمرَ

وما حِبالُها يوماً بأرمامٍ ولا أقطاع

وأول ما ينبغي تسجيله هو هذا التعرف المكشوف على المنادى الحامل لأشواق الشاعر ولواعجه ؛ فبعد أن كان لا يكاد يتبيَّنه في قوله «يا راحلاً» مرتين، ميَّزه في المرحلة الأولى من التحول حيث رآه «راكباً» ولكن دائماً في إطار معرفة الصفة دون الموصوف، أما الآن فقد اتضحت

رؤية الشاعر فعرفه حق المعرفة وناداه باسمه «بلّغهمو يا نهر». على أن في المقطع نصين شعريين، على الأقل، استدعاهما الشاعر لتعضيد مقصديته؛ الأول هو قول عبدالله بن رواحة [الوافر]:

1 - جَلَبنا الخيلَ من أجاٍ وفرعٍ* تُغَرُّ من الحشيش لها العُكُومُ*
2 - حَذَوناها من الصَّوان* سبْتاً* أزلّ* كأنَّ صَفْحَتَهُ أديمُ*
3 - فَرُحْنا والجيادُ مُسَوَّمَاتٌ* تَنَفَّسُ في مناخرها السَّمومُ[69]

والثاني قولُ المُسَيَّب بن عَلَس[70] [الكامل]:

1 -أرَحَلْتَ مِن سَلمى بغيرِ متاعٍ قبلَ العُطاسِ ورُعْتَها بوداعٍ*
2 -مِن غيرِ مَقْلِيَةٍ وإنَّ حِبالَها ليست بأرْمامٍ ولا أقْطاعِ[71]

النص الأول لم يُجر عليه الرباوي تحويلات كبيرة إلا ما كان من زيادات تكمن مثلاً في كون هذه الجماعة التي يمثلها مستعدة لنصرة المجاهدين ولكن دون أن تنسى المخلفين؛ فهي إذ تضع كفاً على الأعنة/ الأسنة لا تنسى أن تَمُد الكف الأخرى للمخلفين لإنقاذهم من هذه الحال. وقد استعار الشاعر لهذه الكف حبالاً سمراً للدلالة على متانتها وجاء بنص المسيب فحوّله من الإخبار عن المرأة إلى الإخبار عن المخلفين ثم وقف موقفاً معاكساً لموقف المسيب؛ إذ أن المسيب رحل عن حبيبته دون أن تقطع هي حبل المودة ودون أن يظهر منها ما يؤشر على ذلك؛ أما هذه الذات الجماعية التي يتحدث عنها الرباوي فليس من أخلاقها فعل ذلك مع المخلفين. وبما أن الشاعر قد اتضحت له **الرؤية** وأحس بعوامل التحول فإنه انتقل في المقطع الأخير من النص إلى الرؤيا عبر تقمص شخصية **زرقاء اليمامة** التي حذَّرت قومها «**جديس**» من قدوم العدو فلم يصدقوها. ذلك أن الأعداء كانوا عارفين بقدرتها على الرؤية البعيدة

فاحتالوا بأن اقتلع كلُّ واحدٍ منهم شجرة جاعلاً إياها أمامه وهو يسير، فقالت: «يا جديس! لقد سارت إليكم الشجر... أرى أشجاراً تسير ووراءها شيءٌ، وإني لأرى رجلاً من وراء شجرة ينْهَش كتفاً أو يخْصف نعلاً. فكذّبوها وكان ذلك كما ذكرتْ»(72). ويُنسب إليها قولها [الرجز]:

أقسِمُ بالله لقد دَبَّ الشَّجرْ أو حِمْيَرُ أَخَذَتْ شيئاً تَجُرّ(73)

يتقمص الشاعر هذه الشخصية مع تعديل أساس يتمثل في تغييره زاوية الرؤية؛ لأن الأشجار - التي ضاعفها بالتكرار لتكون أكثر من تلك الأشجار التي رأتها زرقاء اليمامة! - ليست أشجار الأعداء، وإنما هي أشجار الأحبة، ولأن الذي معه الأشجار هو المبادِر المنتصر ! فلم يملك الشاعر تبعاً لذلك إلا أن تمنى بأن يكون مع هؤلاء الأحبة يومَ تتحقق رؤياه، **مقتدياً** بعبدالله بن رواحة من خلال قوله الذي أخذه الرباوي حرفياً [الرجز]:

يا نفسُ إلاّ تُقتَلي تموتي هذا حِمامُ الموت قد صَليتِ
وما تمنَّيتِ فقد أعطِيتِ إن تَفعَلي فِعلَهُما هُديتِ(74)

وكان عبدالله بن رواحة رضي الله عنه أخذ راية المسلمين يوم **مؤتة** فقاتل حتى قُتل كصاحبيه اللذين يقتدي بهما هنا: **زيد بن حارثة بن أبي طالب** حين أخذاها قبله فقاتلا حتى استشهدا.

ختاماً؛ فقد أردنا من هذه الدراسة بيان جملة من الأمور منها هذا المزج الموفق بل التلقائي بين الذات والموضوع وبينهما وبين الرؤية الإسلامية الواضحة التي تتبدى من خلال عملية التناص بمختلف تقنياتها التي وبدورها قد تبدو لأول وهلة مجرد إجراءات «جمالية» شكلية.

الهوامش

1) جدال وسجال؛ 62.

2) جدال وسجال؛ 62-63.

3) ينظر دليل الكتاب المغاربة؛ 189.

4) الولد المر، منشورات المشكاة، الطبعة الأولى 1989؛ ص 28-35.

5) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج 3 - الشعر المعاصر؛ 179.

6) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1985، ص: 251.

7) Universalis; 12:515.

8) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سالدن، ترجمة د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، لا. ط، 1990، ص: 25.

9) الإسلام بين الشرق والغرب؛ 152-153.

10) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة. الطبعة الثانية، دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط، 1987؛ ص: 44.

11) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، بغداد - الدار البيضاء، 1986؛ ص: 268-269.

12) الخطاب الروائي؛ 50.

13) النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور، ص: 138.

14) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3:191.

15) د. الصديق بن العربي، كتاب المغرب، دار الغرب الإسلامي/ بيروت - دار الثقافة/ الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 1404هـ/ 1984م؛ ص: 228.

16) أقدم جزيل شكري للأخ د. حمو الرداني أستاذ الاجتماعيات الذي أفادني بهذه المعلومات.

17) لسان العرب؛ (سود).

18) ينظر د. محمد مفتاح. دينامية النص؛ 97. ضمن فصل يقسم فيه الحوارية إلى حوار خارجي وهو التناص، وحوار داخلي يتعلق بكيفية تناسل الخطاب داخلياً فيقسم هذا الحوار

إلى حوار ظاهر يتشكل من (قالت، قلت...) وحوار مضمر يجيب فيه صاحب الخطاب عن أسئلة يفترض أن معترضاً ما يسأله عنها كلما تقدم في عملية إنجاز الخطاب. وحوار آخر عميق يندرج في إطار نظرية العوامل الكريماصية على الخصوص.

19) نفسه؛ ص 95.

20) ليتي أصلها ليتني وتحذف للضرورة الشعرية. ينظر: كتاب سيبويه؛ 2:310.

21) ينظر على سبيل المثال: - تزيين الأسواق؛ 2:55-66. - المستطرف؛ 631-638.

22) أو محمد السرّاج، مصارع العشاق؛ 1: 108، 2: 283-284.

23) الطَّفلُ: الرَّخْصُ الناعم.

24) عيار الشعر؛ 52. والبيتان في ديوان سحيم عبد بني الحسحاس؛ 15-16.

25) الحماسة البصرية؛ 2:397.

26) وردت الكلمة «**ممزق**» مشكولة بصيغة اسم المفعول في العلم الثقافي؛ 3 يونيو 1989.

27) الولد المر؛ 8-9.

28) لسان العرب؛ (عشق).

29) نفسه.

30) نفسه. وقال ابن فارس: «وزعم ناس أن العشقة اللبلابةُ ومنها اشتُقّ اسم العاشق لذبوله وهو كلام» - معجم مقاييس اللغة ؛ (عشق).

31) ترجمان الأشواق؛ 14.

32) د. عبدالمنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية؛ 184.

33) نفسه.

34) شعرية دوستويفسكي؛ 268-269.

35) مثنوي؛ 1: 75.

36) لسان الدين بن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف؛ 372.

37) د. عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية؛ 319-321.

38) محمد إقبال، بيام مشرق (رسالة المشرق)، ترجمة د. عبدالوهاب عزام 65.

39) مثنوي؛ 1: 128.

40) نفسه؛ 1: 471.

41) في تقديمه لمجموعة الشاعر «الولد المر»؛ 9.

42) شرح ديوان المتنبي؛ 1: 250.

43) نفسه (الشرح).

44) ديوان أبي فراس؛ 162-163.

45) روضة التعريف؛ 677.

46) ديوان ابن عبد ربه؛ 163.

47) بيام مشرق؛ 65 -66.

48) انظر - المسعودي، مروج الذهب؛ 1:30.

49) يقال «انكسر العجين إذا لان واختمر» - تاج العروس (كسر).

50) الكفوي، الكليات، مؤسسة الرسالة، ط1 - 1412هـ/1992م؛ ص: 855.

51) عبدالرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية؛ 180.

52) ابن عربي، رسائل ابن عربي، «كتاب اصطلاح الصوفية»؛ 537.

53) الأحجار الفوارة؛ 15.

54) نفسه؛ 65-66.

55) شاعر مخضرم.

56) المفضليات؛ 113. شرح اختيارات المفضل للتِّبريزي؛ 1: 533-535. والشروح التالية عن المصدرين: **هامداً**: خامداً. **الخوالد**: الأثافي وهي الحجارة التي تُنصَبُ عليها القدور. سُحم: من السُّحمة وهو لون يضرب إلى السواد. **أغدرة**: ج غدير. **السيدان**: أرض لبني سعد. **شؤون**: ج شأن وهو مجرى الدمع. **سَجْم**: مصدر: يقال سجَم الدمعُ أي سال وأراد بالمصدر اسم الفاعل [بمعنى سائل]. **طُرفت**: كأنَّ طُرفَةً أصابتها فهي تسيل من الشوق عند رؤية خيالها. [والطَّرفةُ النقطة من الدم في العين/ والمرة من فعلها من الطرْف الذي هو تحريك الأجفان].

57) شرح اختيارات المفضل؛ 1: 533-534. والخبال الفساد والمس أو الجنون يصيب المرء والمخبَّل: المجنون وبه سمي المخبل الشاعر. - لسان العرب (خبل).

58) الالتفات: حسب. ابن المعتز «هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة» - البديع، طبعة كراتشقوفسكي، لندن 1935 ص: 58.

59) صبا: فعل ما يفعله الصبيان. - شرح اختيارات المفضل؛ 1: 534.

60) المفضليات؛ 114.

61) ابن هشام، السيرة؛ 2: 390.

62) نفسه؛ 2: 394-395. **هُجّداً** = يقصد هنا المتيقظين بتلاوة القرآن الكريم. والكلمة من

الأضداد إذ تعني كذلك: نياماً. ينظر: الأصمعي، كتاب الأضداد، ضمن: - ثلاثة كتب في الأضداد؛ 40 **والوتير**: ماء لخزاعة.

63) السيرة؛ 2: 395.

64) المفضليات: 156.

65) **العريش** شبيه بالخيمة ؛ يظلّل ليكون أبرد الأخبية والبيوت.

66) **الحائط**: البستان.

67) **الضَّحُ**: الشمس.

68) السيرة؛ 2: 520.

69) السيرة؛ 2: 375-376. - معجم البلدان ؛ 5: 179. **أجأ وفرع**: جبلان. **تُغَرُّ**: تُطْعَمُ شيئاً بعد شيء. **العكومُ**: ج: عَكْم: الجنْب. **حذوناها**: جعلنا لها حذاء. **الصَّوّان**: حجارة مُلْسٌ واحدتها صَوّانة. **السِّبت**: النعال المصنوعة من الجلود المدبوغة. أزَلّ: أملس. **الأديم**: الجلد. قال السهيلي: «أي حذوناها نعالاً من حديد. جَعَلَه سبْتاً لها مجازاً. وصَوّان من الصَّوْن يصون حوافرَها أو أخفافَها إن أراد الإبل فقد كانوا يَحذونها السَّريح وهو جلد يصون أخفافها، وأظهرُ من هذا أن يكون أراد بالصَّوّان يبيس الأرض ؛ أي لا سبتَ له إلا ذلك» - الروض الأنف، ط. دار الفكر 1409/1989 4: 79. **مسومات**: مرسَلاتَ. **السَّموم**: الريح الحارة.

70) شاعر جاهلي لم يدرك الإسلام.

71) المفضليات؛ 60-61. كتاب الاختيارين؛ 317. يقول في البيت الأول بأنه رحل دون أن يتزود منها بشيء وقبل أن يرى منها شيئاً يُتطيّر به. ويقول في البيت الثاني بأنه رحل من غير بغض. ويقال حبالٌ أرمام وأقطاعٌ إذا كانت قِطعاً موصولة [دلالة على عدم الوثوق بمتانتها]. والرُّمّة: الحبلُ يحيط بالعنق أو الوتد.

72) المسعودي، مروج الذهب؛ 2: 140.

73) البغدادي، خزانة الأدب؛ 10: 255.

74) السيرة؛ 2: 379.

مراجع الدراسة

*) القصيدة للشاعر محمد علي الرباوي في مجموعته الشعرية، الولد المر، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية بوجدة، ط 1، 1989؛ ص 38-35.

1- **القرآن الكريم**، رواية حفص.

2- **الأحجار الفوارة** ؛ ط:1 منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، وجدة 1991.

3- **الإسلام بين الشرق والغرب**، علي عزت بيكوفيتش ؛ ترجمة محمد يوسف عدس/ قسم الترجمة - مؤسسة بافريا، ط:1 مؤسسة العلم الحديث، بيروت ؛ 1994/1414.

4- **البديع**، ابن المعتز، تحقيق كراتشقوفسكي، لندن 1935.

5- **بيام مشرق (رسالة المشرق)**، شعر محمد إقبال، ترجمة د. عبدالوهاب عزام، ط: 2 نشره مجلس إقبال، كراتشي، باكستان ؛ 1981.

6- **تاج العروس من جواهر القاموس**، مرتضى الزبيدي، تحقيق علي شيري، (لا ط)، دار الفكر، بيروت، لبنان ؛ 1994/1414.

7- **ترجمان الأشواق** ؛ محيي الدين بن عربي، (لا ط)، دار صادر، بيروت، 1966/1386.

8- **تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق** ؛ العلامة داود الأنطاكي، تحقيق وشرح د. محمد التونجي، ط: 1 عالم الكتب، بيروت ؛ 1993/1413.

9- **جدال وسجال**، العربي بن جلون، (لا ط)، مكتبة المعارف، الرباط ؛ 1986.

10- **الحماسة البصرية**، علي بن الحسن البصري، تحقيق مختار الدين أحمد، ط: 3، عالم الكتب ؛ بيروت، 1983/1403.

11- **خزانة الأدب** ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادي، ط 3، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة؛ 1989/1409.

12- **الخطاب الروائي**، ميخائيل باختين، ترجمة د. محمد برادة، ط:2 دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط ؛ 1987.

13- **دليل الكتاب المغاربة** أعضاء اتحاد كتاب المغرب، إعداد حسن الوزاني، ط: 1 مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ؛ 1993.

14- **دينامية النص** تنظير وإنجاز، د. محمد مفتاح، ط: 1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب - بيروت/ لبنان ؛ 1987.

15- **ديوان أبي فراس**، شرح د. خليل الدويهي، ط: 1 دار الكتاب العربي، بيروت ؛ /1991 .1412

16- **ديوان ابن عبد ربه**، جمع وتحقيق د. محمد رضوان الداية، ط: 2 دار الفكر، دمشق ؛ .1987/1407

17- **ديوان سحيم** عبد بني الحسحاس، تحقيق د. عبدالعزيز الميمني، ط: 1، مطبعة الكتب المصرية، 1950/1390.

18- **رسائل ابن عربي**، تقديم وضبط محمد شهاب الدين العربي، ط: 1 دار صادر، بيروت ؛ .1997

19- **الرمز الشعري عند الصوفية**، د. عاطف جودة نصر، ط: 3، دار الأندلس، بيروت: 1983.

20- **الروض الأنف** في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، أبو القاسم السهيلي، تقديم وضبط طه عبدالرؤوف سعد، (لا ط) دار الفكر، بيروت ؛ 1989/1409.

21- **روضة التعريف بالحب الشريف**، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق د. محمد الكتاني، ط: 1 دار الثقافة، الدار البيضاء/ بيروت ؛ 1970.

22- **السيرة النبوية** لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبدالحفيظ شلبي، (لا ط) الكتب العلمية ؛ (لا ت.)

23- **شرح اختيارات المفضل**، صنعة التبريزي، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، 1987/1407.

24- **شرح ديوان المتنبي**، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، (لا ط) دار الكتاب العربي، بيروت؛ 1986/1407.

25- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،

26- **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، د. محمد بنيس، ط: 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ؛ 1989.

27- **شعرية دوستويفسكي**، ميخائيل باختين، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، ط: 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ؛ 1986.

28- **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ط: 2 دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ؛ 1985.

29- **العلم الثقافي**، الرباط، المغرب، 3 يونيو 1989.

30- **عيار الشعر**، أبو الحسن بن طباطبا العلوي، تحقيق د. عبدالعزيز بن ناصر المانع، (لا ط) مكتبة الخانجي، القاهرة ؛ [تاريخ المقدمة: 1985/1405].

31- **كتاب الأضداد**، الأصمعي، ضمن: ثلاثة كتب في الأضداد، الأصمعي والسجستاني وابن السكيت، تحقيق د. أوغست هفنر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1913.

32- **كتاب الاختيارين**، صنعة الأخفش الأصغر، تحقيق فخر الدين قباوة، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1394هـ/1974م.

33- **كتاب المغرب**، الأستاذ الصدّيق بلعربي، ط: 3 دار الغرب الإسلامي، بيروت، دار الثقافة، الدار البيضاء ؛ 1984/1404.

34- **كتاب سيبويه**، أبو بشر سيبويه، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، ط: 3 نشر مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة ؛ 1988/1408.

35- **الكليات** معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الكفوي، تحقيق د. عدنان درويش ومحمد المصري، ط: 1 مؤسسة الرسالة، بيروت ؛ 1992/1412.

36- **لسان العرب**، ابن منظور، (لا ط) دار صادر، بيروت ؛ (لا ت.)

37- **مثنوي جلال الدين الرومي**، ترجمة وشرح ودراسة، د. محمد عبدالسلام كفافي، ط: 1 المكتبة العصرية، بيروت، 1966.

38- **مروج الذهب** ومعادن الجوهر، أبو الحسن المسعودي، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، (لا ط) المكتبة الإسلامية، بيروت ؛ (لا ت). [تاريخ المقدمة: 1948/1368].

39- **المستطرف في كل فن مستظرف**، شهاب الدين الإبشيهي، ط: 1 دار الجيل، بيروت ؛ 1992/1413.

40- **مصارع العشاق**، الشيخ أبو محمد السراج، (لا ط) دار صادر، بيروت؛ 1995/1415.

41- **معجم اصطلاحات الصوفية**، تصنيف عبدالرزاق الكاشاني، تحقيق د. عبدالعال شاهين، ط: 1 دار المنار، القاهرة ؛ 1992/1413.

42- **معجم اصطلاحات الصوفية**، د. عبدالمنعم الحِفني، ط: 1 دار المسيرة، بيروت؛ 1980/1400.

43- **معجم مقاييس اللغة**، ابن فارس، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991/1414.

44- **المفضليات**، اختيار المفضل الضبي، تحقيق عبدالسلام محمد هارون وأحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة 1976.

45- **النظرية الأدبية المعاصرة**، رامان سلدن Raman Selden، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور، ط: 1 دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة - باريس؛ 1991.

46- **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية**، حسين المرصفي، تحقيق د. عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة؛ 1982.

47- **الولد المر**، شعر محمد علي الرباوي، ط: 1 منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، وجدة؛ 1989.

* * *

إشكالات قصيدة النثر

عادل الفريجات

صارت قصيدة النثر في أيامنا هذه النمط الثالث من أنماط الشعر العربي الحديث عامة والشعر السوري خاصة. وهي تقف اليوم جنباً إلى جنب مع نمطي الشعر الآخرين: التقليدي، والتفعيلة.

وقد احتلت مكانها تدريجياً على المستوى العربي عامة، وعلى نحو متفاوت زمنياً بين قطر وآخر، ففي حين صدرت مجموعات شعرية تنتمي إليها في لبنان وسورية قبل منتصف القرن العشرين، صدرت أول مجموعة شعرية تنتمي إليها في مصر في العام 1971. وهي مجموعة عزت عامر «مدخل إلى الحدائق الطاغورية» - (انظر مقال رفعت سلام: قصيدة النثر العربية - ملاحظات أولية، مجلة فصول، القاهرة، مج 16 ع 1 ص 305).

ومن المعروف أن إرهاصات قصيدة النثر، أو مشابهاتها، قد بدأت منذ العام 1910 مع صدور مجموعة (أمين الريحاني) «هتاف الأودية»، ومنذ أن أنجز (جبران خليل جبران) كتابة نصوص له بالشعر المنثور ما بين سنتي 1903 و1908، ثم جمعها تحت عنوان «دمعة وابتسامة» وأصدرها في العام 1914. وعليه فإن مقدمات هذا اللون الإبداعي: قصيدة النثر قد بدأ منذ ما يقرب من قرن كامل من الآن.

ولا شك أن الآثار السابقة وما يشبهها، مما لم نشر إليه هنا، مثلت تحدياً عنيفاً لقيود الشعر العربي الموروث، وتحرراً من ضوابطه المعروفة الممثلة بالوزن، والقافية المتواترة. وقد تصاعد هذا التيار الداعي إلى (شعرنة) لغة النثر، وفق نمط جديد، تصاعداً واضحاً في خمسينيات القرن العشرين مع صدور مجلة «شعر» في بيروت في العام 1957، وراح يرسخ مصطلح «قصيدة النثر» الذي يدل عليه رسوخاً قوياً. وهو مصطلح تبنّاه

كل من أدونيس وأنسي الحاج. وذلك رغم أن كتاب (سوزان برنار): «قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا» لم يطبع إلا في العام 1959. وقد كان عدد من الشعراء في لبنان خاصة، أمثال فؤاد سليمان وغيره، يكتبون كتابة جديدة لم يعثروا على مصطلح ينطبق عليها، حتى اعتمد المصطلح السابق. وهو مصطلح لاقى في البدء معارضة وتنديداً واسعين، ولكنه فرض نفسه بقوة فيما بعد، حتى أن (محمود درويش) وصف قصيدة النثر بأنها «أهم ظاهرة شعرية، وأهم اختراق شعري في العالم العربي»، ولكنه أضاف سريعاً: «إن قصيدة النثر بقدر ما تطورت كإبداع بقدر ما دخلت بسرعة في أزمة» وأشار إلى مأزقها الكبير حين قال: «قصيدة النثر كإبداع ليست هي المشكلة، لكن المشكلة ربما في أن قصيدة النثر لم تخلق نظامها» - (مجلة نزوى، عمان، 2002، العدد 29 ص 35).

والحق أن هذه إشكالات أخرى يلتبس بها هذا اللون الإبداعي الجديد، وأهمها إشكال المصطلح، وإشكال الشعر في هذه القصيدة، وإشكال التطبيق على نصوصها، وهي بنود ثلاثة سنتوقف عندها في السطور التالية.

أ - إشكال المصطلح:

إن مصطلح «قصيدة النثر» لم يوجد في تراثنا الأدبي، بل ما وجد في الفصل الحاد ما بين طبيعة الشعر وطبيعة النثر، والعمل على إقامة الحدود والسدود بينهما. ثم وجدت نصوص نثرية مميزة تعالت على لغة الإبلاغ لصالح لغة الإدهاش، ووقع فيها تكثيف وإزاحة ومجاوزة وصلت حد المجاز والاستعارة، ولكنها لم توصف بأنها شعر البتة. وكان مصطلح القصيدة ينم على توافر شرط القصد عند منشئ الكلام الموزون عروضياً والنية في أنه ينظم الشعر، كي يتاح تسمية إنتاجه شعراً، ومن هنا فإن

الوزن الذي قد يقع عليه المرء في بعض النصوص الدينية، وبعض خطب العرب، وأمثالهم، وتلبياتهم، ونثر متصوفتهم، لا يعد شعراً، رغم الإقرار بعلو منزلة الأداء اللغوي فيه، ومقدار الكثافة والاحتشاد الجمالي في نصوصه، بل رغم وجود بعض أشكال الوزن في نماذجه.

وكذلك وجدت نصوص منذ الجاهلية خارجة على أوزان الخليل بن أحمد الفرهيدي التي وضعت في القرن الثاني الهجري، ومنها نصوص لعبيد بن الأبرص، ولامرئ القيس، ولعدي بن زيد العبادي، واكتشف الوليد بن يزيد البحر المجتث، ونظم عليه بعض المقطوعات. وحين صرنا في العصر العباسي طالعنا أبو العتاهية بقوله: أنا أكبر من العروض. وورثنا نماذج من التراث لها إيقاعاتها الخارجة على أوزان الخليل، أمثال: المواليا والكان كان والقوما والبند والزجل، ولكنها لم تُسَمَّ شعراً، وبقي الحد الفاصل بين الشعر والنثر قائماً حتى مطلع القرن العشرين.

بيد أن هذه النماذج التراثية قدمت حجة لدعاة قصيدة النثر وأنصارها مفادها: أنه يمكننا الخرج عن عروض الخليل، وإنتاج نصوص فنية غير شعرية في الوقت ذاته - نصوص لا تنتمي إلى الشعر الموروث، وتنتمي إليه في الوقت نفسه. ومن هنا نشأت الحيرة في تسمية هذا الوليد الجديد الذي حددنا محاولات إبداعه الباكرة بأوائل القرن العشرين.

وراح الشعراء والنقاد معاً يبحثون عن اسم ملائم له، واختلفوا في ذلك. وقد أحصى (د. عز الدين المناصرة) خمسة وعشرين مصطلحاً لهذا الأداء اللغوي الجديد، تراوحت ما بين الشعر المنثور والنثر الشعري والكتابة الحرة والقصيدة الحرة والشذرات الشعرية والكتابة النثرية شعراً وكتابة الشعر نثراً والقصيدة الأجد، والكتابة الخنثى، والقول الشعري، والنثيرة، والكتابة خارج الوزن، والنص المفتوح، والخاطرة الشعرية، والنثر المركز، وقصيدة النثر - (المناصرة: قصيدة النثر - إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى، عمان 2002، ع 29 ص 80).

ويمكن للمرء المتتبع أن يعزو بعض هذه التسميات إلى شعراء ونقاد معروفين، فالشعر المنثور يعزى لأمين الريحاني، وكتابة الشعر نثراً لأدونيس، والقصيدة الخنثى للمناصرة نفسه. أما قصيدة النثر فتعزى إلى أدونيس وأنسي الحاج. وهما من كتابها.

وثمة مصطلحات أخرى لم يذكرها المناصرة، مثل مصطلح (الشثر) وقد اقترحه الكاتب (محمد حسن عبدالمحسن) في دراسة له في أحد أعداد مجلة بحوث جامعة حلب (العدد 28 لعام 1995 ص 95). ومثل (العصيدة) وهو مصطلح يشتم منه رائحة السخرية. وقد أتى به (د. أحمد درويش)، والنعر في اللغة: المخالفة، والنعار هو الرجل الذي يفسد على القوم أمرهم. وقد اقترح الشاعر السوري (محمد عمران) مصطلح (النص) أو (الكتابة الجديدة) أو (الإبداع) ليكون بديلاً لقصيدة النثر - (انظر محوراً عن هذه القصيدة في «مجلة دراسات اشتراكية، دمشق، 1996، ع 164-165 ص 107).

أما الشاعر محمد الماغوط، وهو يكاد يكون أكبر كاتب قصيدة نثر في سورية، فقد روي عنه قوله: « أنا أكتب نصوصاً، ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعراً، وإنما كاتب نصوص». والحق أن مصطلح (النص) اليوم بات يطلق على نشاط ينتهك الحدود والأعراف ويخلخل الأنواع والتصنيفات ويتسم برمزية دائمة، وهو حمال أوجه تتكاثر مدلولات دواله إلى ما لا نهاية. وهو - كما يصفه - (جابر عصفور) - «مفرد بصيغة الجمع حسب لغة أدونيس. وعلاقاته تقوم على الإرجاء وعدم الانتهاء - (انظر: وللكتابة وجه آخر، لعادل الفريجات ص 98). و«النص» هو الذي نراه المصطلح الأدق والأنسب للدلالة على النماذج المسماة اليوم «قصيدة النثر».

ورغم كل ما تقدم، فإن مصطلح قصيدة النثر، بدا المصطلح الغالب،

رغم استعارته من آفاق الآداب الغربية، وخاصة من عنوان كتاب الناقدة الفرنسية (سوزان برنار) هو: «قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا». وعلى الرغم من مرور نحو أربعة عقود على ظهور هذا المصطلح في أدبنا الحديث، فإن الشاعر العراقي (شاكر لعيبي)، وهو أحد شعراء قصيدة النثر، لم يجد حرجاً في أن يعلن قائلاً: «علينا القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد له شبيه في إرثنا الشعري، وطالما تصير الحداثة مفهوماً لا نخجل من استعارته من أوروبا وأمريكا» - (انظر بيان من أجل قصيدة النثر للعيبي في مجلة أدب ونقد المصرية، تموز 1995).

وبسبب كل ما سبق عنونا بحثنا هذا بإشكالات قصيدة النثر، رغم ما لدينا من تحفظات على شيوع هذا المصطلح، وعلى بعض التنظيرات التي أتى بها مبدعوه ونقاده، وعلى بعض إشكالاته، وخاصة إشكال الشعرية في نصوصه.

ب - إشكال الشعرية في «نصوص» قصيدة النثر:

إن أهم إشكال في هذا اللون الإبداعي الجديد هو أنه يكسر الحد الفاصل بين قطبي الشعر والنثر، ويجمع بين المتباينين المختلفين. وإذا نظرنا بعيون أنصاره ومؤيديه رأيناه يوسع مفهوم الشعرية العربية المتوارثة، ولا يقنع بأن أوزان الخليل قد استنفدت كل موسيقى اللغة العربية، وكل أشكال الإيقاع فيها. ولا يرضى بالزعم القائل بأن الوزن العروضي هو «شرط الشعر الحقيقي، بل هو شرط النظم فحسب. وشتان بين النظم والشعر. وبما أنه أثر عن أبي حيان التوحيدي قوله: إن في الشعر ظلاً من النثر، وفي النثر ظل من الشعر، فلا بأس على كُتاب اليوم أن يكتبوا جنساً أدبياً يجمع بين جنسين. وخاصة أن ثمة اتجاهاً قوياً لإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية اليوم.

وقصيدة النثر، في نظر دعاتها، تقوم على ثنائيات متعارضات تتمثل: بالنظام/ الفوضى، وبالقصد/ الصدفة، والمشافهة/ الكتابة، والتكثيف/ الترهل، والواحدية/ التعددية، والتجريد/ التعيين، والتركيب اللغوي/ التركيب الدلالي.... إلخ.

وسمات هذا اللون الإبداعي فيما تراه (سوزان برنار) وفيما تابعها فيه أدونيس، تتمثل بالكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية. وهي سمات قد تنطبق على بعض تجليات هذه القصيدة، ولا تنطبق على بعضها الآخر. ثم إن قصيدة النثر لا يمكن أن تنفرد وحدها بالكثافة والتوهج، بل إن القصيدة التقليدية تشركها في هاتين الصفتين، وقد تتفوق عليها، في كثير من نماذجها، وفي التراث نماذج بالغة التكثيف والتوهج تجسدها قصائد عديدة لكل من أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء المعري. وهي نماذج قلما ترقى إلى مستواها قصائد النثر المعاصرة، بأي مقياس أخذت.

ومن صور أزمة قصيدة النثر المعاصرة أن كثيراً من نصوصها ندت عن دائرة السمات التي قال بها منظروها وبعض نقادها، وسنرى بعد قليل نماذج منها تجاوزت محاولات الحصر السابقة. ثم إن الإيجاز الذي وسمت به قصائد النثر مصطلح غامض، وإذا كان يراد به القصر، فإن قصيدة النثر أيضاً لم تنصع له دوماً، فثمة قصائد طويلة من جهة، وغير مكثفة من جهة أخرى. أما المجانية فقد تمردت عليها كثير من قصائد النثر العربية، لصالح أفكار كبرى ومواقف تتصل بالقيم الكبيرة والأفكار العميقة والهواجس الإنسانية الخالدة، وسنعاين ذلك بعد قليل.

أما انتحاء هذه القصيدة سمت التواطؤ مع أجناس أدبية أخرى كالأقصوصة، فهو قد يحضر مرة ويغيب مرات. وعليه فإن أركان هذا اللون الشعري غير ثابتة، وضوابطه لا تتلئب على مسالك القول فيها. وربما لهذا السبب عينه قال عنها (موريس شابلان): «إن هذا النوع لم

يستطع أي منظر أن يضع قوانين له». وهذا القول يتسق مع ما سبق أن أشار إليه محمود درويش من أن قصيدة النثر مازالت تبحث عن نظام لها. وهذا جميعه يرتب على نقادها ومنظريها جهداً خاصاً ومضاعفاً.

ومن غرائب الأشياء في السجال الدائر حول هذه القصيدة أن توصف - كما يرى أنسي الحاج - بانتفاضها على الصرامة والقيد، وبأنها عالم مغلق، وأن تتجرد من صفتها الزمانية، وأن يكون ما يجمعها برامبو هو الجنون بعينه، وأن توصف بالسرطان الذي يخرب خلايا الجسد. (من مقدمة مجموعة «لن» لأنسي الحاج).

ومن عجيب التنظير الذي قرأناه قول (بول شاول) حول هذا الشكل الإبداعي: «قصيدة النثر العربية وسواها حاضرة بقدر ما هي غير حاضرة، موجودة بحضورها الفيزيائي الإبداعي وغير موجودة في حيز المنظرين الساعين إلى العثور على مفاتيح لكل شيء. إنها كالهواء تحسها ولا تقض عليها، إنها بلا مفاهيم، سوى ما يفتح لها آفاقاً شاسعة، سوى ما لا يقنن حريتها» - (انظر مجلة فصول، القاهرة مج 16 ع 1 ص 162).

ويبدو أن بول شاول هنا كأنه يردد ما سبق أن قاله (اندريه موروا) من أن «قصيدة النثر لا تحدد» - (انظر: أشياء عذبة، لصالح درويش ص 108).

ولسنا ندري كيف يمكن لمثل هذه الحذلقة الفارغة من أي مضمون أن تنتج شيئاً، أو تنظر لشيء أو توجد تسويفاً لفن، فكيف تكون تلك القصيدة موجودة وغير موجودة في الوقت نفسه؟ وكيف تكون بلا مفاهيم؟ وهل يمكن للهذيان حولها أن يفتح لها آفاقاً، وهل يعقل أن تنتج التخريف فناً؟ وهل يسوغ لنا الخلط بين النظام والقيد، والفرق بينهما كبير وواسع؟. وهو فرق وعاه المبدعون الكبار. وهذا محمود درويش يقول مثلاً: «أنا لا أستطيع الكتابة بلا نظام». (مجلة نزوى، عمان، ع 29 ص 35).

وليس التمرد على النظام دوماً نظاماً، والخلط بين المفاهيم لا ينتج نقداً، ولا يبدع تنظيراً، ثم أن الجنون لا يصح أن يخلط بالإبداع، وللمجانين مشافيهم الخاصة... أما المبدعون القريبون من المجانين والذين يبلغون الحد الفاصل بين العقل والجنون، ولا يتجاوزونه، فهؤلاء هم الذين يرحب بهم في دنيا الإبداع وعالم الفن. وإذا ما اصطنع الجنون في بعض الأجناس الأدبية، فإنه يكون لغرض في غاية التعقل، أو لنقل يتم وفق حسابات يقف وراءها العقل والفهم والرؤية المتبصرة، التي يروم صاحبها أن يقول شيئاً، ولكنه يخشى سلطاناً جائراً أو نظاماً صارماً مستبداً ومتخلفاً. وعليه فمن العبث أن نقف عند تخبطات غير العقلاء، لنتذوق أدبهم، وأن نتلبث عند هلوسات المجانين، لنستخلص منها شيئاً ذا معنى...

ومن هنا فنحن لا نقر ما جاء به (بول شاول) حين قال في المكان نفسه والزمان نفسه مدافعاً عن الفوضى في الفن: «... الفوضى؟ لم لا فنصوص عظيمة انطلقت من فوضوها» وحين أردف: «التنظيم؟ أيضاً نعم أي القصيدة المبنية بهاجس النحت والهندسة والصناعة لا التصنيع...» (فصول مج 16 ع 1 ص 162).

فكيف ساغ لهذا الشاعر والناقد أن يجمع بين التنظيم والفوضى في الوقت نفسه؟ وأن يخلط بين الأشياء خلطاً لا يقره عقل ولا نقل ولا نقد ولا فن؟ إن الفوضى عدوة التنظيم، ولا يمكنها أن تأتي بشيء جدير بالاهتمام والعناية، إنها تشبه حرث جمل هائج في أرض مبذورة بالحب، فهي لا تغطي بذوراً ولا تنتش حباً ولا تتيح للزرع أن يرى النور أو يزهر ويثمر... ونحن دوماً نبحث في الفن والأدب عن النمو والنور والنماء والثمر. إننا نقر للإبداع محاولات الخلق والتجاوز والتخطي، ولكننا نقرها بشروط الجدة والإدهاش والتعجيب، المحدودة بالنظام، أي نظام، فالخلق السائغ، والمدرك عقلاً، والمعجب قلباً، لا يكون البتة بلا نظام، فالفن

والنظام يتنزلان من علياء النفس معاً. ولا يعني النظام نقضاً للحرية، حتى وإن فهم بأنه قيد أحياناً، فالأدب، والشعر فرع منه، لا يكف عن إثبات أن مفهوم الحرية والقيد ليسا مفهومين متناقضين ولكنهما متكاملان» - كما يقول (فيليب هامون).

ومن أشكال التناقض في تعريفات هذه القصيدة ونقدها القول بالاعتباطية فيها، فهي قصيدة، ولها مع القصد نسب. وحيث يكون قصد لا يكون اعتباط، وحين تكون إرادة خلق، لا يوجد عبث. نعم إن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة عامة علاقة اعتباطية، أما علاقة الشاعر بفنه وإبداعه لا يعقل أن تكون اعتباطية أو مجانية، وكذلك تخضع علاقة الفن بالمتلقين للحكم ذاته، فحين ينكشف الاعتباط، تتكشف فضيحة إبداعية مريعة. وهذا موقف يفضي إلى قطيعة كبرى ما بين الفن ومتلقيه، وما بين الفن والزمن، حاضراً ومستقبلاً. والنتيجة أخيراً تخريف في تخريف، وهذيان في هذيان.

إن ما أشار إليه الناقد (محمد العباس) عن انقطاع الشعر الحقيقي بالضرورة عن الجماهيرية والاحتشاد صحيح نسبياً (انظر: ضد الذاكرة، بيروت 2000 ص 93). ولكن الصحيح أيضاً أن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء، كما يقول (محمد بنيس). وعليه فقصيدة النثر - كما يرى (عبدالله الغذامي) - ينبغي عليها أن تحل عقدتها الذوقية قبل أي شيء آخر.

وتفرز المسألة السابقة، مسألة أخرى تتمثل بعلاقة الإبداع بالمتلقي، ولهذه العلاقة نوعان من الظاهرة الشعرية العربية القديمة والجديدة. ففي الموروث الشعري قد يبدو المتلقي رقيباً على المبدع يكمن له في مكان ما ليقول له وفقت أو أخفقت. وفقاً لمرجعية يعرفها كلاهما، ولأفق توقع معهود موصول بالزمن، وعليه فالمتلقي موجود في وعي المبدع أو في

لاوعيه... أما في تجربة قصيدة النثر، وفي كل إبداع يتم على غير مثال مسبق، فالمتلقي غائب أو شبه غائب، أو هو تابع للإبداع وليس سابقاً له. وهذه مشكلة من مشكلات تلقي قصيدة النثر التي تقامر في الانغراس في وسط لم تحسب حسابه جيداً. وقد عبر عن هذه الحقيقة الناقد (العباس)، وهو من أنصار قصيدة النثر، حين قال: «القطيعة قدر أي لون إبداعي مهما بدا محترزاً ومحافظاً، وربما لهذا السبب تعذر على القصيدة النثرية الدفاع عن مشروعيتها، وإيجاد المبرر المفهومي والذوقي لعلاقة سوية ومقبولة بينها وبين أوليات المجتمع». (ضد الذاكرة ص 83). هذا ثم إن تحدياً كبيراً يجابه بعض شعراء هذا الجنس الإبداعي، وهو صلاتهم الواهية بتراث أمتهم، الأمر الذي يوهن إنتاجهم ويعرضه لسهام جارحة، إذ لا معنى لأي جديد لا يبني على القديم ويطوره. ولا وجه لاستنساخ مفاهيم غربية لم تنبت في تربتنا، ولم تنم فيها. ولهذا تبنى بعض النقاد موقفاً سلبياً إزاء قصيدة النثر، وتنبأوا بعدم قدرتها على البقاء في المستقبل - (انظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، ص 114).

ورغم كل ما تقدم لا نرى أن محاولات إبداع قصيدة النثر العربية، أو النصوص الجديدة كما نقترح، قد جافاها النقاد، أو عاداها الدارسون، أو أنكرتها الأوساط الجامعية، فهناك أبحاث حرة ودراسات جامعية كثيرة حول هذا الاختراق الشعري، الذي وصفه محمود درويش بأنه أهم اختراق شعري في العالم العربي، كما قدمنا من قبل. وفي كثير من الدوريات العربية المحترمة دراسات حول هذه القصيدة، وحول المجموعات الشعرية المنتمية إليها. وكذلك سجلت حولها في سورية ولبنان رسائل جامعية للحصول على شهادات عليا، كما فعل بول شاول في لبنان ويوسف جابر وفاروق المغربي في سورية. ولست أشك في وجود دراسات جامعية حول قضاياها وشؤونها في جامعات أخرى في الوطن العربي، والعالم الغربي، لم يتسن لي الاطلاع عليها.

ومسوغات تلك الجهود كلها فيما يرى أنصارها: أن بعضاً من نصوصها جدير بالاهتمام، وأن العديد من الشعراء في بلاد الشام ومصر والمغرب العربي يكتبون وفق نمطها، وأنها تؤسس تجربة شعرية قائمة على المغايرة والاختراق، وتسعى لابتداع أداء شعري يتساوق مع ظاهرة غلبة الكتابية على الشفاهية في زماننا، وأنها تحث العقول على الابتكار دفعاً للجمود والاهتراء اللذين لا نريد أن يلحقا بالأشكال الشعرية الموروثة.

إن قصيدة النثر إذ تثير الشفقة عليها حين تتحدى جسداً شعرياً موروثاً مفعماً بالإيقاع والجمال، اللذين اعتادت عليهما الذائقة العربية جيلاً إثر جيل، تثير الاهتمام حين تروم أن تنبت أوراقاً خضراء في شجرة الشعر الباسقة. ولكنها في الوقت ذاته، ولأنها لم تزل حتى اليوم بلا ضوابط كافية، ابتليت بمحاولات شبابية اتخذت من الاستسهال والعبث والهلوسة عناوين لتجاربها، وما كان ذلك تجاوزاً إبداعياً، بل فرار من الجهل بالعروض العربي وضغوط الأوزان المتوارثة، فاستفزت النقاد والشعراء الكبار، واحتدم النقاش حول قبولها ورفضها. وكانت أقوى حجج الرافضين تقول: إن اللوم في عدم إبداع أشكال شعرية جديدة لا يقع على الوزن والقافية، بل على الشاعر نفسه، وأن بعض شعراء هذا اللون الفني يستعيرون أدواتهم من محيط خارجي مزور فكرياً وفنياً... وكانت أقوى حجج المرحبين تقول: إن الشعر يمكن أن يوجد، وقد وجد فعلاً، دونما وزن أو قافية، وأن العلاقة ما بين تجارب هذه القصيدة وبعض نصوص التراث علاقة اتصال لا علاقة انفصال.

وقد دعا بعض أنصار قصيدة النثر إلى الإصغاء الطويل إلى نماذج منها مؤسسة على المغايرة المهجوسة بلغة ما جرت على لسان بشر، وعلى اختراع عمل شعري قابل لجميع المعاني يهمش القوالب المملولة للغة ونمطية التعبير المستهلكة، لصالح نص أكثر تأليباً وحرية وتدفقاً ينبثق أواره

من منبت الضلوع ووقوده الحسرة والأسى... (العباس: ضد الذاكرة ص 104).

ونحن نرى أنه من واجب النقد أن يستجيب لمثل هذه الدعوات، لهذا رأينا أن نتلبث في الفقرة القادمة عدة نصوص من الشعر السوري الحديث المنتمية إلى قصيدة النثر، لنرى ما فيها من جدة وخلق، ليكون عملنا هذا إسهاماً متواضعاً في تسويغ إبداع هذا اللون من الكتابة الإبداعية، بما لها وما عليها.

وقد اخترنا لهذا الغرض نصوصاً لخمسة شعراء سوريين هم: خير الدين الأسدي، ومحمد الماغوط، ونزيه أبو عفش، وعادل محمود، وميخائيل عيد. وقد راعيت التعاقب الزمني لصدور نصوصهم. وكان هدفي إبراز ما في هذه النصوص من سمات جمالية جديدة وخصائص فنية، قد تشترك فيها مع الشعر الموروث وقد تختلف.

ج - إشكال التطبيق:

يقول خير الدين الأسدي في «أغاني القبة» (نقلاً عن قضايا الإبداع في قصيدة النثر ليوسف جابر ص 22-23):

«هناك في ظل سنديانة

سمعت وقع أقدام/ فدلفت إليها/ وغمرتها ببليل القبل/

فرفعني بيده وضمني/ وضممته/

فالنص هنا يشير إلى نص غائب ويذكر به، وهو نص، عرفنا من خلاله ما عناه الشاعر.

لقد احتقب ذلك النص بعض مزايا الشعر من خلال خيال الشاعر

المجنح. ومن هنا نرى ذلك النص السابق ملامح من ملامح الشعر، حتى وإن خلا من الوزن والإيقاع.

أما محمد الماغوط فقد قال في قصيدته (الوشم):

«أضحك في الظلام/ أبكي في الظلام/ أكتب في الظلام/

حتى لم أعد أميز قلمي من أصابعي/

كلما قرع باب أو تحركت ستارة/ سترت أوراقي بيدي/ كبغي ساعة المداهمة/

من أورثني هذا الهلع؟. هذا الدم المذعور/ كالفهد الجبلي/

ما أن أرى ورقة رسمية على عتبة/ أو قبعة من فرجة باب/ حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها/ ويفر دمي مذعوراً في كل اتجاه/ كأن مفرزة أبدية من شرطة السلالات تطارده من شريان إلى شريان/

آه إيا حبيبتي/ عبثاً أسترد شجاعتي ويأسي/ والمأساة ليست هنا/ في السوط أو في المكتب/ أو صفارات الإنذار/ إنها هناك في المهد/ في الرحم/ فأنا قطعاً/ ما كنت مربوطاً إلى رحمي بحبل سرة/ بل بحبل مشنقة»

(أعمال محمد الماغوط مجموعة الفرح ليس مهنتي، دمشق ص 199-200).

في النص السابق ملامح من الشعر التي لا تخطئها العين البصيرة، وأول تلك الملامح يكمن في عنوان النص، فثمة وشم أو علامة فارقة تسم هذا الشاعر، فهو إذن متفرد ومميز من بين خلق الله. وتميزه جاء بفعل البشر لا بفعل الخالق، لأن الوشم مصنوع لا مطبوع. ومن ينطق الشاعر باسمه، امرؤ شاذ ومتناقض، فهو يضحك في العتمة ويبكي في العتمة، ثم إنه يكتب حيث لا ضوء ولا نور، فالدجنة تلفه لفاً، وتفقده الرؤية والبصر، لذا فهو وسط هذه الوحشة لم يعد يميز بين أنامله ويراعه. وهو

أيضاً فزع مهلوع، فإذا ما قرع بابه أو رفعت ستارة نافذته، وهذه مؤشرات غير سارة، غطى ما كان يكتبه بيديه، كما تغطي فتاة بغي عريها لحظة المباغتة. وعليه فالشاعر هنا يصور الكتابة على أنها عري في عري. وفي مكان وزمان مفعمين بالعتمة، نراه يرمز للظلم والاستبداد، لأن الكتابة، في نظر المستبدين والمتخلفين، هي قرينة العمل العابث، الذي تمارسه امرأة لا قيم لديها ولا مثل، فياللمأساة إذن...

ويعود كاتب هذا النص ليتساءل عن مصدر هلعه الذي راح يسري في عروقه، كما يسري دمه، ويجيب إن سبب ذلك هو السلطة الرسمية الممثلة بالشرط ذوي القبعات، فهو ما أن يراهم حتى يحدث الاهتزاز في ضلوعه وأطرافه... وهو لم يقل تصطك أسنانه، بل حول هذا الفعل الذي نعهده في مثل هذا المقام عن سياقه المعهود، وحوله إلى سياق آخر، لغرض شعري مفهوم، والتغيير في بنى اللغة الشائعة هو من صميم عمل الشعراء، كما أن الانزياح في وظيفة اللغة من حيز المألوف إلى حيز المجاز والجدة والإدهاش، فعل شعري بامتياز.

ولم يقصر كاتب هذا النص مجازاته على ما سبق، بل راح يقول: إن مفرزة من شرط السلالات تطارده من شريان إلى شريان. ولنا أن نتصور كم هي ضيقة جدران شرايين الإنسان، ومع ذلك تجد الشرطة فيها متسعاً للمطاردة، وكم هي الدورة الدموية خاصة وحميمية، عند الشاعر والفرد معاً، ورغم ذلك تحشر الشرطة نفسها فيها... وبعد، فهل ثمة شيء آخر أكثر تعبيراً عن قهر المواطن، واستبداد السلطة بحياته وخصوصيته، الشأن الذي يفضي إلى تصور مدى الاستباحة والقهر والاستعباد.

وإذا تساءلنا عن سر المأساة التي يعاني منها الشاعر أو من ينطق باسمه، أجبنا بأن السر ليس آنياً، وليس طارئاً، بل هو موجود قبل الولادة، منذ أن كان في رحم أمه، فهو، لم يكن مربوطاً بحبل سرة، بل

بحبل مشنقة... وما بين هذين الحبلين فرق شاسع، فحبل السرة يحمل إلى الجنين الغذاء والحياة، أما حبل المشنقة فيحمل للمولود الموت والفناء... ومن هنا نرى أن خطاب الحرية هو باعث هذا النص، وهو الذي يتغلغل في ثناياه. فمن خلال الكلام على الوشم القاهر، ينبثق النزوع إلى الحرية والأمن، وعبر التنديد بالخوف واليأس يتولد هتاف الأمل والأمن والاطمئنان.

ثم إن هذا النص يذكرنا بنص غائب يعزى إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه، تناقلته الأجيال زمناً إثر زمن، وهو قول عمر: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً».

وما تقدم كله يؤكد أن محمد الماغوط المعروف بأنه كاتب قصيدة نثر، أو كاتب نصوص كما يريد هو، لم يكن كاتب نثر مجانياً فحسب، بل مبدع فن من نوع آخر، يقع ما بين الشعر والنثر، نوع فيه بسط مركز لمعاناة إنسانية كبيرة، وفيه نقد كبير لأشكال القهر والاستبداد في وطنه، وفيه توق مبطن للحرية التي حرمها منه الغابر والأجداد، كما حرمه منها الحاضر والأحفاد. وهذا يعني أن قصيدته هذه ليست مجانية البتة، ولا تتساوق مع سمات قصيدة النثر كما قننها الغربيون، ومن حطب في حبلهم، من مريدي هذه القصيدة في محيطنا العربي. ولما كان الماغوط يرى نفسه يكتب شيئاً جديداً لا يضيره ألا يكون شعراً، قال عن نفسه: إنه كاتب نصوص، وليس شاعر قصائد.

أما نزيه أبو عفش، الذي كتب في العام 1995 مقالاً في مجلة الوسط حول إفلاس قصيدة النثر، كان كتب في العام 1978 في مجموعة «أيها الزمان الضيق أيتها الأرض الواسعة» يقول:

أريد زهرة/ أريد عصفوراً/ أريد منزلاً وأغنية/... وأن أستلقي في الشمس

أنا لا أريد خنجراً/ أنا لا أريد قنبلة/... أنا أريد أن آكل وأحب وأستمع إلى الموسيقا/ أنا لا أريد شيئاً آخر/.

والشاعر هنا يقدم نصاً لا يتمتع بأي لون من ألوان الانزياح أو الخروج أو التخطي للغة الحديث اليومي، وكلامه لا يبدو عليه أي أثر لأي جهد يسعى للرقي به إلى ساحة الفن، وعليه فهو من هذه الزاوية لا يبلغ حد الشعر، لأنه تنزل مجرداً من العدول والمجاز والصور والإيقاع. وعلى الرغم من تكرار كلمة (أريد) في البدء وكلمة (لا أريد) في النهاية، لم يصنع هذا التكرار أي إيقاع مطرب أو مدهش. نعم رمز صاحب النص إلى الرائحة الطيبة بالزهرة، وإلى الحرية بالعصفور، وإلى الاطمئنان بالمنزل، وإلى البهجة بالموسيقى، ولكن نصه لم يتوهج البتة كما أرادت (سوزان برنار) لقصيدة النثر أن تكون، ولم يكن نصاً دلالياً كما أراد (جون كوهين) لقصيدة النثر أن تكون (انظر بنية اللغة الشعرية، لكوهين، ص 9). بل كانت لغة هذا النص لغة الكلام اليومي المستهلك المبذول، وليست لغة الشعر التي تحدث جمالاً وتأثيراً يهز ويثير. نعم كان (ت. س. إليوت) يقول: «إن كل تجديد في الشعر يعني العودة إلى كلام الشارع». وقال الشاعر (أحمد عبدالمعطي حجازي): «أنا لا أدهش القارئ بالغريب، بل أجؤه بالأليف» (انظر: في قضايا الشعر العربي المعاصر، تونس 1988، ص 231). ولكن هذا اللجوء إلى كلام الشاعر وإلى الأليف مشروط - كما يرى محمود أمين العالم - بالترميز والعلو على المباشرة، وبالخرج من المناسبة المحدودة إلى المناسبة اللامحدودة. - (انظر المرجع السابق ص 243). ثم إن مجاراة (إليوت) فيما قاله لا تصنع تياراً شعرياً ولا ترسم نهجاً شعرياً عربي الطابع والسمات، بل قد تنتج، في نظرنا، بؤساً وتغريباً منكرين.

وإذا كان (الماغوط) قد خالف الكلام المجاني في نموذجه السابق،

ونزيه أبو عفش ناقض التوهج في عباراته النثرية السابقة، فإن (عادل المحمود) انسجم مع سمت الانتحاء إلى السردية، والاقتراب من الأقصوصة في نص له نشره في مجموعته (ضفتاه من حجر ص 24)، فقد التقط مشهداً من الحياة وجعل منه نتاجاً هجيناً يجمع ما بين الأقصوصة من جهة وملامح الشعر من جهة أخرى، فكتب يقول:

«تحت الشباك مباشرة/ يوجد عنقود من دالية الجيران/

كل مساء يتكلم مع فتاة عابرة

وذات يوم قطفوه.../ في مكان العنق../ كانت تحت الشباك تتدلى خصلة شعر../

وضمادة مبللة بالكلام».

ففي هذا المقطع تتشكل أقصوصة عهدنا نظائر لها في مجموعات القصص القصيرة جداً. وهي أقصوصة تتضمن كل عناصر القص من حكائية ومكان وزمان وحدث وشخصيات ومتوالية سردية وقابلية للتأويل، وعليه فهذا النص يعبر نوعه الشعري إلى نوع آخر قصصي. وهذه ميزة من مزايا قصيدة النثر وفق بعض نقادها. أما ملامح الشعرية فيه، فتتمثل ببث الحياة في عنقود عنب دالية الجيران، فهو يكلم شابة تمر تحته كل مساء. وقد جعل كاتب النص العنقود نكرة على المستوى النحوي للكلمة، ليدل به على كل عنقود. وكذلك قدم الفتاة بالصيغة ذاتها لتكون أوسع دلالة، وأكمل سرده فقال: ذات يوم قطفوه، ولم يذكر عائداً لواو الجماعة في فعل (قطفوه) ليعمم الحالة ويوسع أفق التصور، واختار التعبير عن موضع القطف كلمة (العنق)، ليقرب العنقود من الإنسان، فالعنق من أجزاء الإنسان، أو هو يذكر به على الأقل... ولكن الشاعر بعد فعل «القطف» لم يشر إلى بكاء الفتاة على صديقها العنقود، الذي

كان يكلمها، ولكنه أشار إلى خصلة شعرها التي وجدت مكان العنقود، لتتبادل معه الحزن والألم. وكانت الخصلة أيضاً مدماة وحزينة ومستنكرة، بدليل أنها مضمدة، وضمادها ليس قماشاً بل كلام. ومن خصائص الكلام في هذا المقام أن يكون للاحتجاج على القطف، وعلى العدوان على الصداقة ما بين الإنسان والنبات، أو ما بين الإنسان وأخيه الإنسان.

وتلخيص ما تقدم أننا مع هذا النص إزاء خيال خالق، وإزاء تعابير فيها محو وإثبات، وقول فيه إخفاء وإظهار، وحال البتر المنكر، وعليه فإن هذا النص على الرغم مما فيه من نثرية تخلو من الموسيقا والإيقاع واللغة الموسقة، قدم لنا حالة شعرية نسيجها كلام فيه من سمات الشعر بعضها، وحالة تمثل ارتقاء بمشهد يومي معتاد، ليصبح مشهداً مفعماً بالمعاني والرؤى. وهذا شأن شعري أيضاً.

أما النموذج الخامس الذي نتلبث عنده فهو مقبوسان من نصوص الشاعر (ميخائيل عيد)، ومن مجموعته الأخيرة «يمامة الكلام» الصادرة بدمشق في العام 2000.

يقول عيد (ص 135):

كيف أطمئن في السكون/ وأنا أعرف أن العواصف قادمة؟

وكيف أقنط في العواصف/ وأنا أعرف أن السكون سبيلها؟

فالشاعر هنا يعبر عن حالة من الحيرة، وينتابه شعور ناجم عن التأمل في تقلبات الحياة. فالزمن يخادع الشاعر فيطمئنه مرة، ولكن إلى حين، ثم يخيفه وييئسه مرة أخرى، ولكن إلى حين. فهو يراوح إذن ما بين الأمل واليأس، أو ما بين الطمأنينة والاضطراب. وحيرة الشاعر هذه وتساؤله، حيرة وتساؤل يقرهما الشعر. والشاعر هنا يرى تناقضات الحياة والكون، ويحاول أن يقيم توازناً بينهما، ففي قلب السكون تختبئ

العاصفة، وفي قلب العواصف يكمن السكون. وإذا كان الشاعر هنا يسجل تناقضاً خارجياً فلسنا نراه يدعو إلى اضطراب داخلي.

ثم إن نصه هذا بدا كلاماً مجرداً لا تشخيص فيه، ولم يستند إلى واقعة يومية أو مشهد حياتي له عناصره، كما هي الحال في شعر (عادل المحمود) السابق الذكر. وإذا كان المرء لا يلاحظ في المقطع السابق توتراً أو تكثيفاً أو توهجاً، تتساوق مع مزايا قصيدة النثر التي مرت بنا، وتنسجم مع شرط اللغة الفنية المتعالية، فإنه يقع عليها على نحو أوضح في نص الشاعر التالي الذي يقول فيه: (يمامة الكلام ص 103):

«يقبل الفرح بأجراس ملونة

ويأتي الحزن أبكم رمادياً»

وفي قوله:

«أنامل الفرح اللدنة/ تفتح مسام الجلد/

ويحفر الحزن القاسي جراحاً عميقة في الروح»

فالشاعر هنا صور حالتين من حالات النفس الإنسانية هما: الفرح والحزن، وهما حالتان متضادتان. وتبرز شعرية هذا النص في مقطعه الأول من خلال التقابل الثلاثي الأبعاد: فهناك فرح محدود بالضجيج، وحزن مصحوب بالخرس، ثم إن الألوان الزاهية للفرح، يقابلها اللون الرمادي للحزن. ويضاف إلى ذلك نفحة التجسيد التي أصابت إحساسي الفرح والحزن، فقد صورا لنا مثل رجلين يحمل أولهما أجراس الصخب والضجيج، والثاني يعاني عاهة الخرس في فيه.

وفي المقطع الثاني تطالعنا مع الفرح أنامل تفتح مسام الجلد، وكأن الجسد يستحم بفرحه، فيتنفس ويبتهج، وتفاجئنا مع الحزن رماح لم يجر

لها ذكر في النص، ولكن فعلها صرح به، فهي تترك في الجسد، لا في الروح، جراحاً عميقة تكاد لا تندمل. وهنا يكشف الشعر عن فرق بين آثار الفرح الحسية التي ماتلبث أن تزول، وآثار الحزن الخبيئة والعميقة في الروح، لا في الجسد.

إن النص السابق قد قام على مجموعة من ثنائيات ومتناظرات، ولكنه لم يعن بالكثافة والتوهج اللذين يسمان قصيدة النثر، وفق ناقدتها الفرنسية (سوزان برنار)، ومتابعيها العربيين أدونيس والحاج. ورغم ذلك اتصف ببعض صفات الشعر والبلاغة العربيين، كالمحو والإثبات والمقابلة والطباق، والتجسيد والتجريد، وغابت عنه صفات أخرى كالإيقاع والموسيقى. الشأن الذي يوصلنا إلى مجموعة من الاستنتاجات التي نصوغها على النحو التالي في ضوء ما قدمنا من تحليل وتأويل:

أ - إن هواجس بعض شعراء النثر لم تقل عن هواجس شعراء الشعر التقليدي وشعراء التفعيلة، بل شابهتها وماثلتها.

ب - إن جزءاً كبيراً من مآزق هذا اللون الإبداعي قد جاءه من مصطلح «قصيدة النثر» المتناقض. وكان اقتراحنا للتسمية منسجماً مع اقتراح محمد الماغوط، وهو «النص» أو «نصوص». وقد لجأ إلى هذا الخيار (عبدالوهاب البياتي) فأطلق على آخر مجموعة له قبل وفاته عنوان: «نصوص شرقية». تحقيباً لما حوته من قصيدة تقليدية ومن قصيدة نثر ومن نصوص نثرية، هي إلى الخاطرة أقرب، إضافة إلى نصوص شديدة الشبه بالقصة القصيرة جداً، كما حال نص (عادل المحمود) الذي وقفنا عنده من قبل.

ج - لم تتوافر في النماذج المدروسة سابقاً سمات قصيدة النثر الغربية كاملة، بل حضر بعضها وغاب بعضها الآخر. وهذا شأن يجعل من

الإبداع يتجاوز التنظير دوماً ويندُّ عنه، فالخرق المدروس، لصالح الخلق السائغ ديدن المبدعين في كل العصور والمصور. وعلى النقد ألا يغفل هذه الحقيقة حين يتناول بالنظر الدقيق تجليات الإبداع، أو يمتحن مصطلحات النقد التي تحتاج إلى مراجعة بين الفينة والأخرى، بوصفها تابعاً لمتحول، وليست قانوناً لنماذج لاحقة، حتى وإن فتحت لها آفاقاً شاسعة، وأشارت إلي المزالق والمهاوي.

د - لقد وجد بين النصوص السابقة نماذج مما يسمى قصيدة نثر عربية، لا ماء فيها ولا رونق ولا فن ولا شعر البتة. وإنما هي أقرب ما تكون إلى حديث أي رجل يعبر عن حاجاته، دونما جهد فني يذكر. وعليه فمن الظلم للفن والشعر أن تنسب إليه، وفق أي معيار أخذت.

هـ - إن النصوص السابقة التي كتبت بمعزل عن رقابة المتلقي المسبق، قد تركت للمتلقي اللاحق فرصة لتذوقها وإكمال ما فيها من نقص، أو فتح ما أغلقه، وفك ما أرادته أن يبقى مزموماً. وهذا ما حاولنا أن نفعله في وقفتنا التطبيقية الأخيرة، إيماناً منا بأن المعاينة، أو المواجهة مع النصوص، أجدى، وأكثر إقناعاً من التنظير المنقطع عن النص.

و - إن تقعيد قصيدة النثر و(قوننتها) لا يمكن أن يتما من خلال دراسة نقدية واحدة، بل هما بحاجة إلى العديد من الدراسات التطبيقية النصية، لفرز الغث من السمين، ولوضع اليد على أشكال من التجريب لا يسوغ لنا أن نوصد الأبواب دونها. فالحرية هي أساس كل خلق جديد. ولكن هذا الخلق لا يسوغ ولا يستساغ إلا إذا خلق نظامه لحظة خلقه، فالنظام قرين الفن والقيد عدو الإبداع. وعلى شعراء قصيدة النثر، أو كتاب النصوص الجديدة، أن يعوا هذه

الحقيقة الموضوعية، وإلا كان إنتاجهم الفني لا يفترق عن أعمال الصبية، ولا ينماز عن عبث العابثين. الذين لا نريد لهم أن يلجوا محراب الشعر المقدس، مهما علا صراخهم، ومهما تعاظم شغبهم. فالفن والنقد مسؤوليتان لا يصح الاستهانة بهما بأية حال من الأحوال.

المراجع حسب ورودها في البحث

1) سلام، رفعت: قصيدة النثر العربي، مجلة قصول، القاهرة 1995، مج 16 ع 1.

2) درويش، محمود: حوار معه في مجلة نزوى، عمان 2002، ع 29.

3) المناصرة: قصيدة النثر - إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، المرجع السابق نفسه.

4) عبدالمحسن، محمد حسن: الشثر ليس بشعر، مجلة بحوث جامعة حلب، 1995، ع 28.

5) عصفور، جابر: آفاق العصر، القاهرة 2000.

6) الفريجات، عادل: وللكتابة وجه آخر، دمشق 2000.

7) الحاج، أنسي: مجموعة لن، بيروت، ط 2، 1982.

8) لعيبي، شاكر: بيان من أجل قصيدة النثر، مجلة أدب ونقد، القاهرة 1995.

9) شاول، بول: مقدمة لقصيدة النثر العربية، فصول، القاهرة 1995 مج 16 ع 1.

10) درويش، صالح: أشياء عذبة، دمشق 1961.

11) العباس، محمد: ضد الذاكرة - شعرية قصيدة النثر، بيروت 2000.

12) اليافي، نعيم: أوهاج الحداثة، دمشق 1993.

13) جابر، يوسف: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق، 1991.

14) الماغوط، محمد: أعمال محمد الماغوط، دمشق 2000.

15) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء 1986.

16) عدة مؤلفين: في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1988.

17) أبو عفش، نزيه: أيها الزمان الضيق أيتها الأرض الواسعة، دمشق 1978.

18) المحمود، عادل: ضفتاه من حجر، دمشق 1981.

19) عيد، ميخائيل: يمامة الكلام، دمشق 2000.

* * *

نثريّات اليومي وهلاميّة الأنا

غالية خوجة

أسابق طائر الخيبة
وأقول طواحين الضوء إلى أنفاق بلا نهاية
أنتظر حتى تدق أجراس القيامة
ص (15) مجموعة (باب جديد للدخول).

تحضر حواس العناصر في تجربة الشاعرة (سعاد الكواري) حضوراً يتعالق بحميمية مع (الآخر) سواء كان هذا (الآخر) هو: (الأنت) أو (المكان) أو (الحلم). وتتفاعل ثلاثية عناصر (الآخر) مع (اللحظة) الشعرية الشفيفة كالماء، المبنية على سردية واضحة (كما في قصيدة «باب جديد للدخول»)، أو المبنية على صور بارقة تظهر في القصائد لترفع تَوتّرات الحالة والعلائق (بعد) و(قبل) الانسراحات، أو لتشكّل هذه الصور البارقة (قصيدة) تحزم مدلولاتها بإيقاع الضوء الداخلي المجروح بالوجود كما في قصيدة (اختناق/ ص (14) ص مجموعة (باب جديد للدخول) وقصيدة (حالة. ص (22) من ذات المجموعة، حيث تتراكم إشارات الداخل في حركة جوانية من (الذات) تمثّل (ارتداداً) نحو (الذات) يتشابك مع العالم الموضوعي بطريقة فنية. وقد تتبنى ثلاثية (عناصر «الآخر») مع بُعدها الرابع = (الأنا) بكيفية متملصة من الذات الشاعرة بهيئة (بوح أنثويّ) يُشاكل اليومي المألوف بالروح اللامرئية وألمها المتجذر كطرف أول لعلاقة تتشاكل مع طرفها الثاني المختزل بـ (الحب) والمعاناة من (الحب) كـ (فراق) و(سلطة) و(ضجيج) و(صمت) و(غضب) و.. إلخ..

تختلط ضمائر الموجودات بعلائق خاصة مع (الأنا) لتصير ·لوحة مشهدية) ساكنة أو متحركة، أو لتصير (أثراً ملحميّاً) متباطئ الإيقاع نتيجة وقوع النص في مطبات التفسير والاستطالة، أو، لتصير (قصيدة)

تنثر (الذات) في (عمق الذات) أو في (قاع البحر) أو على (أغصان من الفضة) أو في (مكانيّة حلمية) تستند على مكانية (المحور) حيث تتموضع (الذات) في (نقطة ضوء هاربة) أو، في (الأرض) أو في (السراب):

أنا الغيمة العابرة

أمرّ على أرضك، فلا نوري يصل

ولا آثاري تبقى./ ص (8)/ مجموعة (وريثة الصحراء).

وتتزحزح تلك الآثار إلي (طفولة الآثار) بطريقة (فلاشباكية) تمزج (العدم) بـ (الريح) كاشفة عن (سيرة) كل من (الأمّ) و(الأب) و(طفولة الذاكرة) المنبثة من (الذات): (أمي كانت شاسعة كالعدم (..) فامنحيني حنانك أيتها الريح. أيتها الأم امنحيني حنانك. فربما أهنأ بلحظة./ ص (14) من مجموعة «وريثة الصحراء») وإذا ما جرّب النص أن يجعل الصورة الشعرية تتخلّى عن ذاكرتها فيه - في النص -، فإننا نرى الصورة كيف تتواشح بـ (رموز الآلام) المتحركة في دالّتين متواريتين في البنية العمقى (صلْب المسيح) و(صخرة «سيزيف») وقد تترك الصورة أبعادها المتحركة كإشارة تدلّ على (الصلْب) وقد تترك ملفوظة بعينها كدليل على (سيزيف): (الصخرة، مثلاً)، تلك المفردة البارزة من أمواج الذات في قصيدة (شفرة/ ص (15) - مجموعة «وريثة الصحراء»):

أكان لابد أن أزحزح الصخرة

لتخرج العنقاء ثانية وتسكنني؟

تتراكب مسنّنات الرمز مع حركتين رئيستين (الموت) و(الحياة) تراكباً يتألق فيه (الاستفهام) بمستوياته المختلفة: استفهام الوجود،

استفهام التشتت، استفهام العناصر، استفهام الغياب، استفهام التكوين، استفهام اليومي، استفهام القلق والحزن والبحث والخوف والترقّب والضياع..: (من أيّ رحم خرجت؟ أمن هذه الصخرة تشكلت وتكونت؟ أم أنني نبات شيطاني بذرتْه الريح؟/ ص (21) - مجموعة (وريشة الصحراء). وتساهم الشاعرة في انقسام روحها واستفهاماتها متجولة بين (الخصب) و(الجفاف) بين (الصخرة) و(العنقاء) بين (الرماد) و(الواقع) و(الحلم): (أبذر روحي في حديقة جرداء. ثم أجلس على عتبة. أنتظر قدوم جنازة لأنوه وسطها. ص (20) - وريشة الصحراء).. ماذا لو توقفت الحركة القولية لهذه الصورة عند كلمة (جنازة)؟ لكانت قد تخلصت من الاستطراد والحشو الذي أوقع الصورة في الشرح غير الضروري.

وتتوالى معطيات الرؤيا بين القصّ كفعل منبسط حيناً، وكبُعد دراميّ حيناً، وبين الابتعاد إلى كثافة الحالة الراغبة في الوصول إلى (الخرافة) و(الملحمة) و(السوريالية) و(الصوفية)..

فإلى أي مدار فني استطاعت هذه الرغبة أن تصل إلى حضورها المرغوب؟

ترتكز المخيلة الشعرية على (بعثرة العناصر) وعلى (بعثرة الموجودات) ابتداء من (الواقع) و(الذاكرة الذاتية) عبوراً بـ (الحلم) المنتقل إلى الورق بهيئة (سفر) و(رحيل) و(مشاهد) تمارس فيها الحاسة البصرية ظهورها التصويري مثلما تمارس حركتها الانقلابية إلى حاسة سمعية: (البحر باح بأسراره وتربّع علي كفّ مقطوعة/ الكواكب اصطدم بعضها ببعض/ ها هي المدينة ترقص على أنغام غجرية. ص (22) - وريشة الصحراء). كما ترتكز البنية النصية على التمسك بعنصر ما، أو رمز ما، مثلاً (الصحراء) أو (الشجرة) فتبدأ بتوصيفها جزءاً جزءاً مثلاً ما ورد

في مجموعة (بحثاً عن العمر) الصفحة (30): (الشجرة الواقفة على حافة الغيب، انثنت، مالت إلى الخلف، قليلاً كأنها على وشك السقوط، أوراقها العريضة تآكلت، أوراقها اللامعة بهتت، طغى عليها الاصفرار). ونمثل لذلك أيضاً ومن ذات المجموعة بالصفحة (96) حيث نلاحظ وبوضوح كيف تمّ الاعتماد على (الجملة الطويلة) كـ (حدث) متوالد عن (حدث) لا ينجر حضوره إلاّ بجمل طويلة لاحقة. وهذا ممّا سبّب خفوتاً جوهرياً في النصوص، وجرفها أكثر نحو السردية المباشرة والتسجيلية، والسردية التي تتداخل فيها الأجناس الأدبية من رواية وملحمة وقصة ومذكرات وخواطر ويوميات وبنية شعرية منقسمة إلى (صورة شعرية) و(مقطع شعري) و(حالة شعرية).

ومن يقرأ نصوص (سعاد الكواري) يرى كيف يتحول النسيج البنيوي إلى سردية منثورة تشبه القصة الحديثة: (قصة الحالة) و(قصة ما فوق الحالة) والذي يشفع للمكتوب هو الحالة الشعرية الكلية التي تنثر الذات والذاكرة والسيرة واليومي والمعاش والمتخيّل والتفاصيل والموضوع والموجودات الذاتية والموضوعية وتحركها بين البيئة النفسية والبيئة المحلية الأقرب إلى (الصحراء) وكائناتها، والأقرب إلى المدينة بتحولاتها الحديثة واختناقاتها بين (الغرفة) و(المكتب) و(السيارة) و(الرمال) وإلخ..

إذن، تغلب على النصوص الحالة الشعرية.. أمّا، ما مدى الحركة الجمالية للبناء الشعري؟ فهذا شأن آخر تعتمد فيه الشاعرة على اصطدام الأشياء المألوفة بمخيلتها لتمنحها علائق شعرية تنسجها بجمل ممددة تعرف كيف تحكي عمّا يجول في الذات، فتنبسط وتصف وترتكز على أحرف التشبيه أو على المضاف والمضاف إليه، وأحياناً أخرى، تهرب من تقوقعات المحكي لتصبح حركة شعرية مختزلة..

ولو سألنا الشاعرة: لماذا تكتبين؟ لأجابت: لأبوح مرة، أو لأفضفض، كما في قصيدة (الفضفضة/ ص (75) من مجموعة «وريشة الصحراء») أو، لأجابت: لأنني أتساءل: من أين أتيت ولماذا؟ كما في هذه الصورة: (أنا القادمة من ملوحة العدم. ص (98) - وريشة الصحراء) أو لربما ردت علينا بهذه الصورة المركبة: (عندما حبستُ البحر في كوب، ثارت الأنهار واعترضتْ طريقي وساومتني، فكسرت الكوب، وتركتُ البحر يُغرق العالم ويغرقني. ص (68) مجموعة «بحثاً عن العمر»).

والواضح أيضاً، أن بنية أغلب النصوص تعبر مطبّين:

(1) - مطب هوائي يحطّم النص لأنه يسترسل في الاستطالة والوصف والتصوير الجامد، والحركة المألوفة للمكتوب الذي يتوازى فضاؤه الدالي مع الدلالي تطابقيّاً.

(2) - مطبّ شعريّ يختزل الحالة بتوترات صورية، مثلاً، هذه الجملة الصورة الواردة في الصفحة (38) من مجموعة (بحثاً عن العمر): (ما قالته الشمس لمدائن الغموض) التي تفتح آفاق اللامكتوب على تداعيات المقول المشع المختصر بلفظة (الشمس) واحتمالاتها القولية والمنعكس على الضد الجميل = (الغموض) ببنياته المصرح به (مدائن). وقد يحضر المطبّ الشعري بهيئة مقطعية تشتبك فيها (صورة الرؤيا) مع (صورة الرؤية) جاعلة من المشهد حركة نازحة من الواقعين: الجواني والبراني، وأمثّل لذلك بمقطع من مجموعة (بحثاً عن العمر) التي هي عبارة عن (قصيدة واحدة):

سأترك فراغي لحيتان جائعة

وأتسكع بين أزقة مغسولة بالصحو

أيها البرق..

أرتدِ حقول الكآبة

وانزل من فوق ظهر النهار

اخلعْ رداء الرؤية

ثم البس قميص النخيل

امحُ خطواتك التي تتبعني/ ص (35/34)

وقد تتحرك الشعرية مستندة على تجسيد المجرد كما في الصفحة (31) من (وريشة الصحراء) حيث (الرغبة) تتشخص في تجويفات (الضمير المخاطب): (أيتها الرغبة المجنونة لا تقتحمي هذا الأفق، اقذفي ذاكرتك في اليمّ). ولا ينتهي الصراع مع (الرغبة) و(الذاكرة) و(اليمّ) كمدلولات لـ (دارمية الأعماق) لأنه يستوطن في (معاش النصوص) ضمن شبكة تحويلية تصبح فيها (الرغبة) مرايا، وتصبح (المرايا) ذاك (البياض الفاعل) الذي يعكس ما يسمّى (الأنا) ولا يعكسها في ذات الوقت. وفي هذه النقطة التقاطعية حيث (الانعكاس) و(اللاانعكاس) تعبر النصوص من (المرايا) كـ (مكان) إلى (المرايا) كـ (مخيلة) وهذا ما تنجزه بطريقة ما قصيدة (لتكن آخر خفقة أو رعشة حلم/ ص (28) - وريشة الصحراء) أو قصيدة ملاك/ ص (39) من ذات المجموعة) التي تلعب فيها الشعرية دور الرابط بين المسرودات والحالة والسكون والكلام والأشياء والعمق السيكولوجي المشتت بين (الأنا) كـ (حضور) و(غياب) وبين (الآخر المذكر): (كيف أصبحتَ مسالماً، شرساً، رومانسياً، قاسياً/ ص (34 - وريشة الصحراء) وبين (الآخر ككينونة) كما في الصفحة (80) من مجموعة (بحثاً عن العمر):

أنت هنا

وأنا.. لا هنا ولا هناك..

***

عطارد، المشتري، المريخ..

عطارد

المريخ

الزهرة

الأرض حجر ساقط

وتتجول هذه الـ (بَيْنِيّة) من جهة تبئيرية ثانية، في مدلولات البحث المرتكزة على الموروث الجمعي الإنساني الملفوظ بعدة رموز، أذكر بعضها (بحثاً عن العمر): (السنطور/ هوميروس/ هايدرا/ هرقل/ أوقيديوس/ التنين/..). وتأتي هذه الرموز لبثّ إيقاعات استرجاعية في القارئ، تقوم على تضمين الاسم أو الإشارة إليه، أو التعريف به.

ويساهم (الحلم) في البحث عن نفسه، أي من (الحلم) في سرابات الواقع التي تتخلص منها الشاعرة مؤقتاً بصور مخيلتية تشكل البديل الاستعاضي عن اللحظة المحطمة: (أستطيع أن أنحت من الفراغ حضناً دافئاً وأسقط بداخله. ص (58/ بحثاً عن العمر).

وتنكتب أشلاء اللحظة بتوامض يذكرني بـ (لوركا) مثلاً (قصيدة «اختناق» - مجموعة «باب جديد للدخول» ص (14):

يا فقمات الهمّ

زحزحن زبد السواحل

وارتطمن بالمراكب

فربما هبط النسيم

ربط هبط.

ربما العلاقة بين (الهَمّ) المتحول إلى (فقمات) وبين (زبد البحر) كهواء وماء وبين (إيقاع) فعل (الارتطام) وحركة (المراكب). هي التي تنفتح كـ (باب وحيد) في الأبواب المغلقة في مجموعة (باب جديد للدخول) حيث (إيقاعية الانتظار) المكررة مرتين (ربما هبط النسيم، ربما هبط) تمنح التوتر الدرامي للقصيدة والقارئ والشاعرة من خلال التحرك من ذروة الإيقاع الذي يبدأ به القصيدة إلى ذروة التباطؤ الذي تنتهي به، وبذلك، يتحول (الاختناق) كمشهد شعري تتلاطم فيه الحواس إلى (لحظة منفتحة) على جهتين:

(1) - جهة حطام اللحظة وبقاياها بعد (زحزحن/ ارتطمن).

(2) - جهة الهدوء الحالم وعودة التنفس الذي يخنق العنوان = (الاختناق).

وإذا ما انتقلنا إلى مجموعة (وريثة الصحراء) لقلنا بأنها (قصيدة واحدة) رغم العناوين الفرعية، وعندما نفعل ذلك، فلابد لنا أن نبحث عن مدلولات (الصحراء) في (ذاكرة النصوص) لنتبين أنها إيقاعات متساردة ومتوامضة لا تنزح عن (صرخة الأعماق) الرافضة والساكنة بين شبكية هذه الدلالات: (الفوضى/ الريح/ الرجال/ النساء/ المرايا/ الشوك/ السؤال/ اليمّ/ الأشعة البنفسجية/ المدائن الوهمية/ المدينة الألماسية/ الجنة/ الطرقات/ الجحيم/ القهوة/ الصباح/ المساء/ الحمامة السوداء/ السراب/ السماء/ الظلال/ الحواس/ الوديان/ الأعشاب/ الأستاذ العجوز/ الكون) وكل ذلك يتراكم بانبساط أو باختزال في (حالة تكويرية) تنطوي فيها الأشياء بـ (ليلها) و(نهارها) أو (أمسها)

و(حاضرها) تشخصها الشاعرة وتجعلها: (دائرة) معادلة للخروج والدخول، للشروق والغروب، للموت والحياة، للانوجاد واللاانوجاد، لنقرأ من (وريثة الصحراء - ص (56):

أدخل الدائرة وأخرج

فتصهل الهاوية.. الهاوية العميقة

تبتلع كل الظلال ولا تبتلعني

الدائرة تنفتح

الدائرة تنغلق

وأنا مربوطة في عنقها

وفي يدي تشتعل الشمس

تدور حركة الأزمنة الداخلية والخارجية دوراناً مركزياً ينشئ زمنيته التشكيلية كـ (نقطة) هي (الهاوية) الرامزة بشكل أو بآخر إلى (الأعماق المزدوجة):

(1) - أعماق الذات الشاعرة في زخم الصراع مع نفسها ومع العالم.

(2) - أعماق اللحظة الكونية التي تبتلع الظلال والأشياء والضوء = (الثقب الكوني الأسود). كذلك تضمر هذه الدائرة (متوالية الليل والنهار) ومتوالية الحركة في (الدخول) و(الخروج) و(الانفتاح) و(الانغلاق) إضافة إلى قولها الصريح بـ (الحركة الثابتة) لـ (الذات الشاعرة): (وأنا مربوطة في عنقها) الدالة على الثبات الأولى المتأرجح في تناقضات الحركة وتضاداتها تباعياً، والذي لا تحسمه سوى الجملة الأخيرة للمشهد: (وفي يدي تشتعل الشمس).

ترى، هل يثبت الاشتعال عند هذه الحركة؟ أم أنه يصنع لنفسه فخّاً من أنسجة (الوقت المتجمّد) الذي نراه في هذه الصورة من مجموعة (بحثاً عن العمر/ ص (23): (الوقت تمثال مزيف لقيامة الريح، الوقت نافذة)؟ إن الشاعرة (الكواري) تنوس بين الحيز الزمني المشع والحيز الزمني المتجمد نوساناً يتخذ هيئة (هلامية الذات) وحركات إيقاعاتها الروحية المتحولة إلى (ذوبان) أو (تلاش) أو (انعدام) أو (حضور صحراويّ) أو (انبعاث) و (جراح) أو (عزلة): (أترنح كالشمع في هدأة الليل ثم أذوب على هضاب الوجع/ ص (5) - مجموعة «لم تكن روحي»). وعندما تتضافر عناصر (الذوبان) الموجودة في هذه الصورة من خلال دلالات (الشمع) ومصير اشتعاله = (الذوبان) كطرف أول يوازيه الطرف الثاني المؤلف من دلالات (الليل/ هضاب الوجع).. فهل ينتهي (الذوبان) كحضور مشتعل وكغياب متلاش في هذه الحركة؟ إن (هلامية الذات) ترغب في (الانفلات) من العدمية بطريقة (عدمية متجددة) تمثلها (هاوية الانبعاث) المركونة في خاتمة (بحثاً عن العمر/ ص (110) المبنية على تحولات (الموت) كجسد إلى (روح أخرى) يشتمل خصبها (قلب الأرض/ الحقول/ الفيافي/ أشجار الأبنوس): (حين يأتي الموت، سأسبقه إلى قلب الأرض، سأتدثر بالحقول، بالفيافي، فربما نبتت تحت رأسي أشجار الأبنوس). ولو تسلّلنا قليلاً خارج النصوص إلى لوحة غلاف (بحثاً عن العمر) للفنانة (نوال الكواري) لرأينا كيف يمثل الرأس انشطاراته المتماوجة بين العمق والعمق وبين الرفض والهذيان، وبين التجلي والفناء.

أمّا عندما سنعود إلى داخل البنى القصيدية لنقرأ (ألوان الروح) في مجموعة (لم تكن روحي) فإننا سنكتشف هلامية الذات وتشكلاتها المختلفة عبر مستويات لم تبتعد عن العادية والفنية المتواترة في

المجموعات المقروءة (باب جديد للدخول/ وريشة الصحراء/ بحثاً عن العمر) التي تدفعنا إلى تكثيف رؤيانا بالنقاط التالية:

(1) - الاعتماد على (الصورة المشهدية) التي تلتقط الهامشي اليومي المتشاكل مع الذاتي بتقنية تتراوح بين:

(أ) - (التقنية التصويرية الثابتة) = (الصورة الفوتوغرافية) التي تصف موضعة العناصر وتسجلها وتنقلها كما هي موجودة في الواقع وتوظفها كحافز مكاني فقط، أو كحيز يقبل إسقاط الحواس على سكونه: (أتأمّل تلك المقاعد من خلفنا وهي مرصوصة بانتظام/ ص (5)/ (الستائر وهي تصيح وتسكب آلامها - ص (5).

(ب) - (التقنية التصويرية المتحركة) = (الصورة السينمائية) التي تلتقط الفضاء وتمنحه الحركة المنتقلة في المسافة والزمان والمكان منشئة علائق بين الذاكرة والوجدان والحلم والمعاش (مقعد في الظلام. وردةٌ في الطريق. أتجرد من تلة الحزن والخوف، من سرمدية هذا الحصار. المنارات مدسوسة في سلالي، وقطٌ عجوز يحدق بي).

(ج) - (التقنية الجمالية) المرتكزة على الإيقاعات الحركية للمخيلة وإنجازها شبكة علائقية لا مألوفة تستند في تكويناتها على المتشكّل من (هلامية الذات) كـ (ذاتموضوعي) ينبني ضمن إيقاع سرديّ درامي ينجز فضاء متسارع الدرامية أو فضاء متباطئ الدرامية، تبعاً لكثافة الصورة الشعرية أو لحالة تمددها: (إنني أتبخر كالوهج، مغرمة بسرابي.. ونزفي، بأطياف أسطورتي، حين تولد، في رئة متحجرة. ص (22).

(2) - الارتكاز على (الصورة الحكائية) التي نجدها تشكل (القصيدة الواحدة) كـ (وحدة كبرى) ربما نلمس داخلها - أيضاً - تقنيات (الصورة المشهد)، وربما نستقرئ (شعرية السرد) في (الصورة الحكائية) من خلال اتكائها على الوصف الخارجي والذاتي بتقنيته الثابتة حيناً، وبتقنيته المتحركة حيناً.

(3) - ظهور (المتوالية الأكرونولوجية) التي يتلاحق فيها عنصر من العناصر بشكل خطي، تتابعي، معطوف، ومتسلسل، مثلاً، على صعيد (الفعل) نلاحظ كيف تتوالى الحركة الفعلية لـ (الستائر) في قصيدة (وجعي رماد): (الستائر: تصيح/ وتسكب/ ثم تلتق/ تهرب/ تتكسر/ وتحاول - ص (6)).

(4) - الاحتفاء بـ (الحالة البرزخية) لعناصر الحالة الشعرية: (الحدائق/ الخرائب)/ (الضوء/ الانكسار)/ (البريق/ الوحشة)/ (الوجود/ السراب)/ (الماء/ النار)/ (الحطام/ المدائن).. إلخ..

(5) - (سريلة الأبعاد) تتحرك غرائبية البنية الصورية في شبكة تُخالف حضور الموجودات بحضور لا مألوف يمر إليه اليومي العادي ليتحول إلى يومي غير عادي، ينتج عن مخادعة الأبعاد سواء بمواكبة الجزئيات التي لا تتناغم تركيباً ينسجم، أم سواء بتضخيم الحالة بغية النزوح نحو خرافة الواقع المعاش والهروب من المعاناة:

وحيدةٌ وظلي الأكثر مني وحدة

يتسكع في مدن بلا تاريخ

أنا وظلي كلانا يبحث عن الآخر

كلانا ضائعان

و... أضيف من ثقب إبرة/ ص (26/ 27) من (وريثة الصحراء)

تنقسم (الأنا) على ذاتها متحولة إلى (ظل) و(هلام) و(حركة ضياع) و(حركة تقلّص) ماتزال (تضيق) على (الذات) بجراحها وأحلامها وتداعياتها الراغبة بفضاء أكبر من الكون لم تستطع إنجازه حتى (القصيدة). ويأخذ (الصمت المكتوب) إيحاءاته من هذه السريلة البسيطة ليعكس (الشعرية) برهافتها وأنثوية تكوينها المصرة على (تدوير اللحظة) بـ (تكويرية) تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبدأ معتمدة في ذلك على الهيئات المختلفة لـ (الدائرة): (ثقب إبرة/ الدائرة/ خاتم الكون/ الليل والنهار/ اللاشيء واللاشيء):

بريقٌ يثرثر في الصالة الموحشة

....

يرسم فوق ملامحنا

صرخة ميتة

ثم يفتك بالذاكرة

الأصابع

تشتبك الآن في

لعبة ماكرة

كل شيء هنا صامت./ ص (7)/ (لم تكن روحي).

يتحول (خاتم ....) إلى (توقيع) ينقش (القدر) و(الأثر المدلولي) الدال على (الرسم) بين الطرفين: (الخاتم) و(ملامحنا) وما بينهما من (فضاء حركي) تتملص منه (حياة الإنسان) و(موته) و(الأحداث) التي سيمر (بها) و(منها) إلى (البرزخ).

وتتداخل الأسئلة مع الواقع المباشر، ومع السيرة الذاتية في يومية

(وجعي رماد)، ويتسم هذا التداخل بالانبساط الذي لا يختزل ميكانيزماته إلاّ عندما تبرز (المخيلة) لتشخص الأشياء وتتشخص في علائقها: (ركبة البحر) ولتستبدل تجليات الحضور بتجليات العدم التي تستدرج الانوجاد بدءاً من القاعدة = (الجنون الجميل): (بجنوني أهمّش أعماقهم/ ص (11))، فنشعر بأن حركة الحياة والموت تنبعث من حيز مكاني يخلق صورته الأولى من تقاطع القطبين: (المقابر) و(الطفولة): (وأجرب نبش المقابر، موشومة بتراب الطفولة/ ص (10)).. وتتوتر أعماق القصيدة مع (الجزْر) المرتد إلى (الذات) ومع (المدّ) الممتد (إلينا) عبر معادلة (البحث): (منذ الولادة أبحث عني وأقطع أبخرة الصمت/ ص (11)، وتتحرك موسومات البنية بخطوط وألوان متحيزة إلى لون الضياع والحيرة والنبش = (المادي = الرماد).

يصمت (الرماد) إلى القصيدة عندما يتشبّع بالاستطالة الواصفة الحاكية ولا يتكلم إلاّ حين تلمع (حركة انتقالية) تتسم بالفنية التي تُخرج الجمل إلى نغمات التحول من جملة موسيقية رتيبة المعنى والظلال إلى جملة موسيقية متحركة تتصادم في بياضها (العناصر الطبيعية): الينابيع/ البحيرات/ النوارس/ النخيل/ الحشائش/ الضباب/ النهار/ إلخ) مع (العناصر المكانية الواقعية): (السيارة/ المكتب/ المصعد/ البلاد/ المعابد/ إلخ) مع (المحور الأسّيّ) = (الغربة الدائمة) المنفلتة من غربة (الزمنية الحاضرة): (حاملة جثث الوطن المستبد على راحتي/ ص (17) إلى (غربة أبدية مغايرة): (أقطف جرحي وأرميه في عتمة تتسكع حول معابد جاهزة للرحيل./ ص (20).. أو المنفلتة إلى التقنية المتحركة الظاهرة كـ (فضاء ثابت = المكتوب = السواد) بهيئة (الصورة السؤال): (لماذا لهيب السواد يمر بطيئاً على جسدي؟ ولماذا قوافلهم تمتطي حيرتي؟ ص (19)). أو لتتمظهر بهيئة (الصورة التشبيه، وتحديداً

(التشبيه الخلاق) وليس (التشبيه التفسيري): (إنني أتبخر كالوهج مغرمة بسرابي/ ص 22).

وبين انقطاع الكثافة بالتفسير والتقنية الجامدة تتداعى بنية (وجعي رماد) التي أتساءل: لماذا لم تشعر بأن إيقاعها الأجمل ينتهي عند (جذع الزمن/ ص (26). ولو انتقلنا إلى القصيدة الثانية من مجموعة (لم تكن روحي) لوجدنا كيف ينسحب عنوانها (الظلال) من مفردات العالم الخارجي (الباب/ فناء الدار/ الأسماك/ الصخور المالحة/ الخنجر/ إلخ) إلى مفردات شبكة العلائق التي تحضر فيها نبضات (التكوين الذاتي) المتراكم في (الخاتمة كـ (صورة) تكسر (أفق التوقعات) وتزخم بـ (حركة الموت) المنبعثة من (السرابية) = (الظلال) = (القلق الشعري) = (أرمي في سكون الكون ذاتي، ثم أصرخ عندما تعوي الشعاب خائفة، ويضج وسط الموج، تمثال غريق./ ص (30). وتتحول (الظلال) من (ذاتها الغرقى كتمثال) إلى قصيدة (الألم) التي تعتمد (حواس صورتها) على تداخلات الحاسة السمعية بالبصرية: (أتدثر بالصمت/ الأنين/ المنصتة/ تهبّ/ كؤوس الغبار/ ترقص/ أتهشم/ تهرول/ أنصت للنار/ نزيف/ يرتل/ نشيد/ يردد/ شموع الخيال/ قوس البياض/ أرمم عرش السديم/ عيون النجوم/ مرايا السماء) وبذلك تنتج القصيدة توازناً ما بين (التشبيه التفسيري) وبين (عمق الروح الآخر) المخفي بطريقة الإظهار في المحتمل من هاتين الجملتين: (وأهيم وراء سكون المساء/ ص (36))/ (كاللحظات أرمم عرش السديم، وأخفي كهوف الجليد/ ص (35)). وينحسم التقابل الضدّي بين (قوس البياض) و(وجع الليل) لصالح قصيدة (السواد) ذات السردية الشعرية المنجزة لدراميتها عن طريق (تصارعات «ضمير الأنا المتكلمة») المجسدة للشاعرة في لحظة حاضرة ما، هامشية ما، يومية ما، حيث تتمدد بين طفلين لكنها لا تستطيع أن تنام.. من هذه

اللحظة تنبثق مقروءات النص متدرجة الملفوظات: (ملاك النوم/ الأشباح/ السرير/ الضوء/ النافذة العمياء/ شال النعاس/ طيور الماء/ رماد الحلم). وتحول الشبحية من نصف التجريد إلى التجسيد (أدفن وجهي بين كفّي، وأزيح الشوك من فوق فراشي، وأغطي جسدي باللذة الجافة، أستسلم للصحو. ص (40)). وهكذا يندغم (الصحو) بـ (السواد) ليشكل أبعاده في قصيدة (انزواء) التي لا ينزوي فيها الصحو ولا النوم ولا القلق. بل ينزوي فيها (جنون النص) المنفتح على حكمته من خلال فلسفة العلائق المتحركة بين (الجمرة الخفية/ غموض الحياة/ اشتعال السر/ يغتالنا متْنُ الفراغ) والمتحركة بين (الريح) كـ (افتتاحية) للقصيدة تتناول آثارها (ثلاث حركات ختامية) هي (الفراغ) و(الرحيل) و(صدى الطفولة). ولو تأملنا (كثافة الانزواء) بعيداً عن (العادي) الموجود في (النص)، لوجدنا أن القصيدة تشكل ما يسمّى تبعاً لمصطلح موسيقي: (الكونشرتو) حيث تظهر ألحان (جنون النص) = (الريح) كمجادل لمعزوفات (الفراغ/ الرحيل/ صدى الطفولة). ولم ترق المجادلة الديالوغية بين الآثار إلى الاختزال والانزياح العالي الفنية، والسبب في ذلك راجع للحركة الديالوغية البسيطة التي انتثرت بطريقة مباشرة واسترسلت فيها ممّا أدى إلى انقطاع اللحن الزاخم ثم لظهوره مرة ثانية. وربما، نتيجة لهذا التواتر بين (الهبوط) و(الصعود) نستطيع أن نختزل قصيدة (الأبواب) إلى هاتين الصورتين:

(1) - صورة التحول المنكتبة بطريقة التقنية المتحركة: (أحنّط نفسي كهمس السنابل/ ص (49)).

(2) - صورة الحركة الفنية المتماوجة بين الومض والصمت وانزياح التأويل عن المقصدية الأولى له: (إغلاق المنافذ أو الأبواب) انزياحاً يشير إلى نقيض البُعد الذي يُضمره = (الانفتاح) الذي نلمس آثاره من

خلال: (البروق/ الحلم/ الصمت/ الفضاء) = (التواصل) مع (ضوء المخيلة) و(بياض القصيدة):

والبروق التي تتحدّى

عباءةَ صمتي

تهفو

على نشوة الحلم

تسبقني دائماً

وتسدّ فضاء .../ ص (52)

وتتعدد حركة الانفتاح على (كلام الصمت) أو (البروق) في قصيدة (الصمت/ ص (61)) التي تمتص أبعاد الذات الشاعرة بكل متضاداتها وتناقضاتها وانبساطها وانكماشها وقلقها وخوفها وبروزاتها المنتقلة من (تمثال غريق) إلى (همس سنابل محنط) إلى (شبح) يرتكز في قصيدة (الصمت) على (صمتيات التحول) التي تبدو ساكنة للقراءة الأولى، ولا تلبث أن تتحرك كـ (رموز ....) في (بَيْنِيّة الأشياء والتكوينات) المتشابكة في اللحظة التي يتمّ فيها (التخلي) عن (الذات) بهدف تحويلها إلى (طاحونة) معلقة في (الهواء) تحرك ملامح العناصر الأساسية: (الماء/ الفصول/ الرياح) لتجرب الابتعاد عن (زلزلة الخوف).

وضمن هذه الميزة الجمالية نرى كيف تنقسم القصيدة إلى (رباعية صورية) كل صورة منها تعكس تواتراً لا مألوفاً للمحور = (الذات) = (الطاحونة) بامتدادها الرمزيّ المتكرر مرتين كـ (لازمة): (معلقة في الهواء). وتظهر الوظيفة النصيّة للمتكرر الرمزي في عملية الفكّ التي يؤديها، حيث يفكك أبعاده عن العالم المحيط المفتّت، ومن ناحية ثانية،

ينقض هذه الوظيفة بوظيفة معاكسة، أي ليقوم بعملية (الاتصال) بفتاته المشتت بطريقة مغناطيسية تتمّ في خواتم الصور الرباعية:

(1) - (وحين يزلزلها خوفها) (سيطير رذاذ كسيح/ ص (61)).

(2) - (بينما .... الشمس في أن) (تصافح كفّ الرحيل/ ص (62).

(3) - (فكيف نتوّج قوقعة) (وفراديسنا تتقوقع في ساحة من زجاج؟/ ص (63)).

(4) - (سأتركها الآن عند الحدود) ← (لتنزف وحْلَ الحنين ← وأغرق ← في جسد الماء هاربة سؤال غريب ص (64)).

ألا نشعر بأن هذه الصور الرباعية تشكّل الأذرعَ الأربعة لـ (الطاحونة) أو لـ (السؤال الغريب الهارب) أو لـ (جسد الماء)؟ أيضاً، ألا تؤلف هذه العلائق المترامزة (حركةَ الغَوْصِ) المركونة في فعل (أغرق)؟..

بذلك، نتبين كيف تنقلب (الحركة) مع (عنصرها الهوائي) الحاضر كـ (فراغ) في (الفراغ)، والحاضر كملامح موازية لوجود الذات (خارج النص) و(داخل النص)، كيف تنقلب هذه الحركة انقلاباً ينزح إلى (العمق) = (أغرق في جسد الماء) متحداً مع (العنصر المائي) بتكويناته ودلالاته الأخرى المختصرة باستحضار (الحياة) و(العدم) واستمرارية (الهرب) و(الاستفهام) و(الغربة) و(الهمّ) الذي يَتَسمّى النصُّ اللاحق به، والذي يبرز مصحوباً بخيط خرافي في قصيدة (الوهم/ ص (67) لينفتح على (الذاكرة الجمعية الموروثة) من خلال الرمز: (العرافة)، وعلى (مخيلة الجزء الرامز للكل) بغية التهويل والتضخيم والابتعاد عن المألوفية: (كيف جاءت قدم شامخة من خلف أشجار المدينة ومضت تشعل نيران الجداول؟). كما يبرز الخيط الحكائي المتوالي بعد تكرار (ذات فجر) بهيئة منمنمات استرجاعية (ذبلت أسماؤهم كالوهم في منطقة قاحلة) وبهيئة

منمنمات دادائية فيها من الحنين الشفيف ما يكفي لتتحول (أعماق الشاعرة) إلى (حوت) تتخذ حركته عنصراً تحفيزيّاً يؤدي (إلى وظيفة الفضاء الداخلي) الممتصّ لـ (الفضاء الخارجي)، حيث تتحول (الذات) برموزها إلى (رحم) لإنجاب الأمكنة ليس بجغرافيتها وواقعيتها رغم ظهورها كذلك: (الدرب/ المفتاح/ إلخ)، بل لإنجاب تلك الأمكنة المدلولية التي تتواتر في (الحركة) ثم في (الصمت) ثم في (التوهان):

فاستيقظ

حوتٌ جائع

في داخلي وابتلع

الدرب

فخرت عند بابي

طرقات صامتة

ثم تاهت./ ص (68)

ويستيقظ (التوهان) في قصيدة (الرحلة) المرتحلة نحو (الفراق) و(المكان اللامحدد) = (البعيد) بدلالة النص، حيث يظهر (جرح الفضاء) موازياً لـ (أعماق الشاعرة) تاركاً آثار نزيفه في يوميات اللحظة التي تبرز كـ (رمز آخر) هو (عتمة الذات) في قصيدة (قراءة ثانية في سراديب الوجود/ ص (73)) التي يأخذ فيها (البوح) حيزاً مسافاتياً يملأ جسد القصيدة ويتحرك فيها كـ (فراغات) لـ (الذات الأخري) لاسيما حين يبتعد عن الإيقاع الكلامي البطيء، ليتوتر ويرتفع في الإسقاطات التشكيلية: (تتشكل وحدك، في العتمات، وتأخذ شكلي.. على أيّ جذع ستهبط وحدك، كي تتفجر عشقاً، وتمضي./ ص (76)).

وتتسم مقاطع النص الثلاثة بالانسياب البطيء الذي لا يتألق إلاّ في (القفلة) المنفتحة من (الصمت) على (حركة الأنا) في (أعماق الأنتَ): (وما غطست رجلك في الوحل، ستلقى، زهرة وسط البراكين، وتمضي/ ص (77)). أمّا في المقطع الرابع، فتتناوش الآلام لتجرب الانفلات من الخرائط والأرض: (هبطت خافتة تلك الجُزُر/ ص (78))..

ويتهامس هذا (الهبوط) كـ (قراءة) لـ (سراديب الحضور) في قصيدة (قراءة أولى في سراديب الوجود/ ص (55)) المنبنية على أربعة مقاطع، أستطيع أن أوجز ملامحها بما يلي:

(1) - المقطع الأول سردي قصصي يصف نقطة تقاطع الرحيل = (المنفى) بين رحيلين:

* - الرحيل الذاتي.

* - الرحيل المكاني الجغرافي، الطبيعي، الواقعي = (المطار)

(2) المقطع الثاني المنكتب بطريقة (المشهد اللقطة) = التقاءات (المنفى) مع (الآخر) = (الشاعر/ الشاعرة)، إضافة، إلى نقطة تقاطعاتها الجوانية = (قرابين الكتابة).

(3) - المقطع الثالث المنجز بشعرية تتشاكل فيها العناصر الطبيعية لتتحول إلى رموز تمنح المشهد بُعداً تأويلياً تنحرف فيه الملفوظة عن موقعها لتتموضع في شبكة تردفها المخيلة: (تلحقهم لعنة وخطاطيف سوداء،و ويمشون فوق جبال، ممددة، في الفراغ/ ص (75).

(4) - المقطع الرابع جاء كخلفية لظلال المقطع الثالث الذي استمر غير بعيد عن امتزاج (الأنا) و(الأنت).

وتأتي قصيدة (الجسد/ ص (79) لتحسم قراءة (الواقع) لصالح (الموت الحي) الذي يبدأ منه النص: (جثث تشق طريقها نحو المغيب) متجهاً بـ (روح الشاعرة) من ناحية (المغيب) إلى (علامات الوحشة) المبددة في الملفوظات التالية: (الهمس/ جبّة النسيان/ قارورة الأشياء/ سترة الأعماق/ رعدة منقوشة/ الزوابع/ الظلال/ إلخ) وكأن قاموس الشاعرة الروحي والدالّي يعيد إلى البنية حالة تشابحها مع (أزمنتها المعتمة) لتتراكض كـ (الضجيج) في التتابع الزمني: (هذا الصباح) وفي التتابع الشكّي الذي يترك أشباحه (سرابا) تزدحم فيه الموجودات لتصير في (الصورة المحورية) المتراكبة من تناغمات هذه الصور: (العيون تنطّ من قلب الرؤى - ص (83)/ كمجرة مفصولة من هيبة التجوال - ص (84)/ أشعل قبضة الأسرار، أثقب يقظة مدسوسة وسط الصخور - ص (84)، تعود اللحظة إلى حياتها لتحيل (الذات) من (شبحيتها) إلى (المجرد المحسوس) مثلاً: (أهداب القطن/ ص (86). وتمضي سيرورة الحضور في (الحلم) إلى الحضور في فصل الآلام = (الخريف) المجسد بهيئة (امرأة = عرافة). ولا يحدث هذا التحول إلاّ ليكون (الزمان) كـ (شخصية) يتوارى بها (صوت فضائلها/ ص (87)) وتبرز معطيات التشكيل البيئي للنبرات في الانقلاب الممارس على شكل الكائنات بطريقة شعرية تمنح - رغم بساطتها وتوالي الفعلية - تمنح الموجودات شكلاً جمالياً تتنازعه الأمكنة والأزمنة والذات: (تتكاثر «الأشواك» فوق هواجسي/ ص (88)/ (فألقي في «سنام» البحر أشجاني وأمضي هاربة/ ص (89)). أمّا النص المعنون بـ (الدهشة/ ص (93) فنرى أنه يمثل (القصيدة القصة) أو (القصة القصيدة) حيث الحدث الوجداني يتوزع بسيكولوجيته على المكان العادي (البيت/ الأبواب) مسقطاً اعتماماته على (الآخر الظالم). بينما نرى في القصيدة الأول = (الذات) فضاء

صراعياً لـ (التشظي) و(الانكسار) و(الانهزام) و(الوهم) و(الجراح) كحالات تختزلها صورة استدراج الفضاء البعيد إلى الفضاء الجواني (أحرك رأسي، فتفشل كل الوساوس، كل الظنون، فأصوغ زخرفة للفواصل. أحتل منحنيات الفراغ وأبكي.. طقوس سرابية تتنقّل/ ص (100). وبذلك، نستشف كيف (الروح) التي كانت ترتجف في العنوان (لم تكن/ روحي) ما كانت إلاّ لتنفتح على مناورات جديدة لـ (فضاء) يصعد فيه (التمثال الغريق) أو (الصمت) أو (الطاحونة) أو (الظلال) ليتحرك بين (الموجة) و(الريح) و(الجنون) و(الفراغ):

ستسبقني غربتي

وتبوح

لطاولة الحزن

للفقد

للبحر

زاخرة بدواعي الرحيل..

حياتي،

ذاكرة تتقاذفها

موجة هزمتها الرياح

وعشش فيها الجنون

وزاخرة بالثواني

التي تنحني

وتمر

كفاتحة الانكسار

الهوامش

1) باب جديد للدخول/ سعاد الكواري/ دار الشرق/ 2001/ الصفحات (48).

2) وريثة الصحراء/ سعاد الكواري/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث/ ط 1/ 2001/ الصفحات (110).

(3) بحثاً عن العمر/ سعاد الكواري/ سعاد الكواري/ دار الكنوز الأدبية/ ط 1/ 2001/ الصفحات (112).

4) لم تكن روحي/ سعاد الكواري/ ط 1/ 2000/ دار الكنوز الأدبية/ الصفحات (104).

* * *

قراءة في تحولات القصيدة

محمد مهدي غالي

ثلاث مراحل مر بها شعر إبراهيم الحسين:

1 - مرحلة التماهي مع صوت الشاعر الحكيم، ويمثلها ديوانه الأول: خرجت من الأرض الضيقة »[1].

2 - مرحلة يغلب عليها الانكفاء على الذات والانحصار في عالمها، وتغلب على قصائد ديوانه الثاني: «خشب يتمسح بالمارة »[2].

3 - مرحلة العدمية والعبث: وتتجسد في قصائده الأخيرة.

وهي مراحل قد تتداخل، وقد لا تصدق على بعض قصائد هذه المرحلة أو تلك، وإنما هي تراعي ما يهيمن أو يغلب على كل مرحلة منها.

- 1 -

تتشكل تجليات الشاعر الحكيم عبر تقنيات أسلوبية:

تمد القصيدة جسورها، على نحو لافت حين تتداخل نصياً مع لغته وشخصياته، وتُقيم حركتها الإشارية والدلالية على إحلال كلمة أو أكثر محل كلمة جاءت في النص، مما يضفي على تجربته بعداً روحياً مستمداً من العلاقة التي تقيمها لغته مع لغة هذا النص وينتج عن ذلك أن يصبح توالد الصور ناجماً عن إرجاع القارئ للكلمة الأصل المستقرة في ذاكرته والتي يسهُل عليه، من ثم، استعادتها، فيراوح النظر بين ما كانت الكلمة عليه وما صارت إليه، ومثال ذلك عنوان القصيدة الأولى في ديوان «خرجت من الأرض الضيقة القصيدة»، إذ تتولد الصورة الشعرية نتيجة هذا الإحلال، ويصبح الرمز، الذي هو قناع للشاعر، ضحية رسالته التي

قدر أن ينهض بها، أي يصبح الشاعر ضحية الشعر/ الرؤيا، أو يغدو ضحية لنفسه التي دفعته إلى اقتراف فعل الكتابة، حين «سولت له مرآته صنع القصيدة».

هكذا ينتج النص دلالته من هذا الإبدال، وتتضاعف طبقاته، وتتضاعف نتيجة لذلك طبقات الدلالة، إذ يصبح يوسف كالبطل التراجيدي يسعى بنفسه إلى حتفه المقدور، ونقطة ضعفه التي كانت وراء سقوطه أنه صنع القصيدة التي باح فيها بالسر أو بالرؤيا فأكلته، وأنه عشق الفن فصار دمه على الشرفات، وذلك يشكل ملمحاً أساسياً من ملامح الشاعر الحكيم يتمثل في كون الرؤيا هي جوهر القصيدة، وقدر الشاعر، وسر مصرعه، ومكمن مجده وعذاباته، كما يتشمل الملمح الثاني في أن يحمل الشاعر صوت البشارة للفقراء المساكين الذين نذر نفسه من أجلهم، وفي كلمة خلاصهم. يقول في نبرة ممتلئة يقيناً:

«تعالوا إلى قلبي

رب عتمة ترقص في ثيابنا

فتورق نافذة المسكين»(3)

ولقد أفضى هذا إلى ما تفترضه رسالة الشاعر الحكيم من جهارة في الصوت، وفخامة في التعبير، واتكاء على مفردات الصوت النبوي، مثل:

«آه،

ليت الذين لا يعلمون

يعلمون»(4)

وقوله:

«صدقت الرؤيا زمناً»(5)

2 - توظيف عتبات النص:

وهي تسهم في إغناء ملامح الشاعر الحكيم، وتتمثل هذه العتبات في:

أ - بطاقة التعريف:

تفرض بطاقة التعريف نفسها على القراءة لا بوصفها أمراً زائداً تفرضه العادة مفرغاً من الدلالة، أو جزءاً هامشياً يقع خارج النص، بل هي دليل إلى النص، وجزء لا يتجزأ منه، فإذا تأملنا في بطاقة التعريف بالشاعر، التي جاءت في الصفحة الأخيرة من ديوانه «خرجت من الأرض الضيقة»، لاتضح أنها بطاقة/ قصيدة صنعها الشاعر، يقدم بها نفسه، وتأتي هكذا:

«إبراهيم الحسين

الإحساء، سنة 1380 للهجرة

رنت الأرض إلى باب الحظيرة المقفل، ثم دارت دورتها المعتادة، تقهقرت قليلاً لتحاذي آلام العالم جميعاً، كانت ماتزال عجينة الكادحين تسوق عصارتها إلى سهوبها.. حين فرجت قائمتيها الخلفيتين وتدلى بينهما قلب إبراهيم متبوعاً ببقية جسده، هبطت اللغة، رفعته من قدميه، ربتت على ظهره جاعلة الحروف إلى أنفه، ثم جمعت عدتها وارتفعت بعد أن عقدت سرته، وتمتمت:

لقد سميناك

عندها بكى لهول ما حُمِّل»

ومثل هذا التعريف يجعل نصوص الكاتب تتحرك في إطار أسطوري يضفي ظلاله على الشاعر، وعلى لغته، ذلك أن هذه البطاقة/

النص تجعل من ميلاد الشاعر حدثاً كونياً، وتدلف بنا إلى ما قبل لحظة الميلاد، لتصور هذا الحدث المعجز، حملت الأرض بالشاعر، واغتذى جسده من آلام العالم وامتص عصارة عذابات الكادحين، فلما وضعته أمه تلقته القابلة التي لم تكن سوى اللغة[6]، فقربت الحروف إلى أنفه وخلعت عليه اسمه.

هكذا يقدم الشاعر نفسه: إنه هدية الأرض للبشرية، ومنْحَة اللغة للعالم، يحمل جراحات الناس في أعماقه وتبهظ كتفيه أعباء الأَمانة التي حُملها.

ب - العنوان:

يستوقف النظر مجموعة العناوين الفرعية لقصيدة «أسروا إليّ بنار ثيابكم»، وهي: «إن»، و«الناس»، «هم»، «المأوى»، ويتجلى عبرها جملة من العلاقات تشكل في مجملها طبيعة العلاقة بين الشاعر الحكيم وجمهوره، وهذه العلاقات هي:

- علاقة العنوان بالقصيدة: إن الشاعر يوزع جملة «إن الناس هم المأوى» على وحدات القصيدة، بحيث يضع لكل وحدة كلمة من كلمات هذه الجملة لتكون عنواناً لها، وكأن دلالة النص النهائية مستمرة من لملمة هذه الكلمات المبعثرة.
- ومن جهة أخرى فإن هذه الجملة تتداخل نصياً مع آية في النص القرآني هي قوله تعالى: **﴿فإن الجنة هي المأوى﴾** (سورة النازعات - آية 41)، مما يعني أن الناس عند الشاعر هم الجنة، وهي دلالة مستفادة من تلك العلاقة التي يقيمها القارئ في ذهنه بين العنوان، والآية، وبنية القصيدة نفسها[7].
- وجملة العنوان، من ناحية ثالثة، تشير إلى علاقة تناصية أخرى قائمة على تحويل نص شهير لسارتر يشير فيه إلى أن «الجحيم هو الآخرون».

- ومثلما كان الحلاج يقول في مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور: «إليّ إليّ يا غرباء...»، ها هو صوت القصيدة في نص إبراهيم الحسين يغدو ساحة أو فضاءً مفتوحاً للناس أجمعين، يقول مقيماً علاقة تناصية رابعة:

«تعالوا أحبائي
أسروا إليّ بنار ثيابكم
وأدخلوني
ففي دمي لكم متسع
وبلاد لم تروها»(8)

3 - المفارقة:

وتتخذ صورتين:

أ - الصورة الأولى: صورة الوطن المحب لشعرائه والقاتل لهم في الوقت نفسه، يكتسب مجده من شعرائه الحكماء ويمدهم بصحائف ليكتبوا فيها استشهادهم، كما نرى في قصيدة: «مدد»:

«ها هي/ إن البلاد تصعّر التخوم..
التي تبدأ من أصابعنا،
ويجيئنا المدد صحائف..
كي نكتب ذَبْحَنا العظيم»(9)

ويبدو الشاعر نتيجة هذه المفارقة محاصراً بين كلمة يحقق بها وجوده ويؤدي رسالته، ويسجل بها حياته، ومجد وطنه، كما يسجل بها

في الوقت نفسه موته وشهادته. إن الحرف، والوطن، يصبحان حياة الشاعر وموته في آن معاً، يعيش ويطعن بهما كذلك[10].

ب - في الصورة الثانية: تتبدى المفارقة في مفردة «النار» التي يدعوها الشاعر «النار الفصحى»، وهي نار الشعر، إذ يلبي الشعراء دعوتها ويقبضون على جمرتها، ويهرعون إليها متنافسين في تلقي طعناتها:

«أبصروا

كانت النار الفصحى تدعوهم

أجلوا رحيلهم

واستَبَقوا الطعنات»[11]

وبذلك تغدو النار مجلى للمفارقة، فهي الموت/ الحياة.

وتستمر هذه الصورة من صور المفارقة عنصراً أساسياً في بنية القصيدة لديه في ديوانه الثاني كما يتجلى في قصيدة «بلوغ»:

«في صدر الشاعر

تتنامى الفكرة

بعد حين من الألم

تخرج أغصانها

ممزقة وجهه» (ص 63)

إن الكلمة هي ابنة الشاعر، تتخذ من صوره مهداً لها، يحتضنها ويوليها الرعاية، يعاني حتى يكتمل نموها، ولكنها ما إن تخرج إلى الوجود، حتى تقضي عليه، تحيا هي ويموت.

- 2 -

تحولات القصيدة

ويمكن أن نلتمس التحول الذي طرأ على شعر إبراهيم الحسين حين نمعن النظر في كيفية تشكيله لصورة الشاعر في ديوانيه الأول والثاني، فلقد تجسد «الشاعر» في الديوانين معاً في صورة واحدة، هي صورة «العصفور»، ولكن علينا أن نوازن (عصفور/ شاعر) الديوان الأول بـ (عصفور/ شاعر) الديوان الثاني، ليظهر لنا عمق التحول الذي صارت إليه كتابة إبراهيم الحسين.

ففي قصيدة «أكاد أخفيها» في ديوانه «خرجت من الأرض الضيقة» كان هذا العصفور/ الشاعر جسوراً يشتعل لهباً وثقة ويقيناً:

«مغروزاً في *لهب* العصافير

أجنحتي أكاد أخفيها

أتقدم

وقد قطعت حبالاً تربطني

وحدي

أبذر حكمة الجمل» (ص 83)

بل إن حماس هذا العصفور/ الشاعر للحرية تجعله يرفض أن يصدق أن عصفوراً يمكن أن يغمض عينيه عما يجري وينفض يديه من كل شيء إيثاراً للسلامة، فيلوذ بالرحيل، ويعتقد أن ذلك ليس سوى وشاية كاذبة لا تأتي إلامن كائن حقير تصوره القصيدة في هيئة «دودة»، ويبلغ به الانفعال حد أن يريد سحق مصدر هذه الوشاية.

يقول الشاعر في قصيدة «عصفور/ ودع»، وهي نص يتخذ شكل الأمثولة:

«عصفور يحمل بمنقاره فأساً

يريد أن يحطم دودة

كانت تحكي له

عن عصفور أسقط ريشه

ودع الشجرة

أغمض عينيه

وحمل حقائبه» (ديوان خرجت من الأرض الضيقة - ص 89)

ولئن كان الشاعر قد تبدى في الديوان الأول، كما تبين، جسوراً يرى في موته شهادة وحياة، فلقد حدث تحول واضح لهذه الصورة في ديوانه الثاني، ليأخذ الشاعر صورة جديدة هي تجلٍّ آخر للصورة الأولى، صورة الحضور، ولكنه عصفور لم يعد يعرف الانطلاق والحرية، بل ينظر إلي مواطئ قدميه، يحسب لرجله قبل الخطو موضعها، معتبراً برفاقه الذين لاقوا حتفهم لأنهم لم يتحلوا بالحذر الواجب.

يقول الشاعر عنه في قصيدة «لوعة العصفور»، إنه:

«يحسب العيون

يحصي النوافذ

الأصابع

الظلال

يقدر المساحات المشمسة

يقرأ ذرات الغبار

يتلمسها في وقفته الصغيرة الجليلة

يستوثق منها:

على كل شيء أن يكون متقناً وصارماً

يفتح كيس حويصلته

يخرج ريش الرفاق

يتنشقه

ويغمض عينيه الهائلتين..»[12].

ومما يلفت النظر أن يوصف العصفور في القصيدة الأولى والثانية بصفة واحدة هي أنه «يغمض عينيه»، غير أن هذه الصورة ترد في القصيدة الأولى، «عصفور ودع»، محاطة بالريبة وموسومة بالكذب، في حين يتطوع الشاعر نفسه بوصف عصفور القصيدة الثانية، «لوعة العصفور» بهذه الصفة.

ولقد كان ذلك إيذاناً بتحول في بنية القصيدة في شعر إبراهيم الحسين يتضح في ديوانه الثاني: «خشب يتمسح بالمارة» حين تنسحب الذات إلى الداخل، ويخفت أو يتلاشى صوت الشاعر الحكيم.

– 3 –

ثنائية الخارج/ الداخل.. والمعجم الشعري:

تشكل ثنائية الخارج/ الداخل بنية قارة في ديوانه «خشب يتمسح بالمارة»، إذ تنسحب الذات من عالم الخارج، وتعكف على داخلها، باحثة

عن السر أو الغامض أو المجهول، في سعي إلى النفاذ إلى ما وراء الظاهر، لهذا لم يعد الرحيل قائماً في عالم الخارج، بل في عالم النفس التي تتخذ صورة الحجرات المنسية المعتمة، يجوس الشاعر خلالها مكتشفاً أغوارها باحثاً عن كنوزها(13).

وهذا يجعل القصيدة، كما نرى، تنقسم قسمين: تبدأ بالظاهر لتتعداه وتتجاوزه، وتنتهي إلى الباطن، هكذا تبدأ قصيدة «المياه» أولى قصائد الديوان:

«ستكنس الفرشاة فمك

بصوتها الأليف

وستسرع النفايات

نحو ثقوب الحوض السوداء

حيث تجتهد المياه في مطاردتها

فوق المنحدرات»

هذا هو الجزء الواقعي الذي يصور عالم الخارج، والذي يقدم المياه بدلالتها المتعارف عليها، غير أن القصيدة تشهد تحولاً لانقسام المفردة الشعرية على نفسها، ذلك أن الشاعر يضفي على المفردة بعدين: بعد واقعي نثري، وبعد ماورائي شعري يتجاوز الدلالة العرفية، وهكذا نرى الجزء الباقي من القصيدة يتحول إلي عالم الداخل، حيث يقدم نوعاً آخر من (المياه) لن تُرى إلا بإغلاق باب الحس، وفتح باب الروح، ولن تتدفق إلا إذا أغلق الصنبور بإحكام - مما يذكرنا بقول ميخائيل نعيمة في قصيدته الأولى من ديوانه «همس الجفون»: «أغمض جفونك تبصر».

يرد الجزء الباقي من قصيدة «المياه» على هذا النحو:

«المياه الحميمة التي تمحضها ثقتك

تختصها بالجعلكة..

بالأعشاب غير المرئية

المياه التي لا نصل إليها

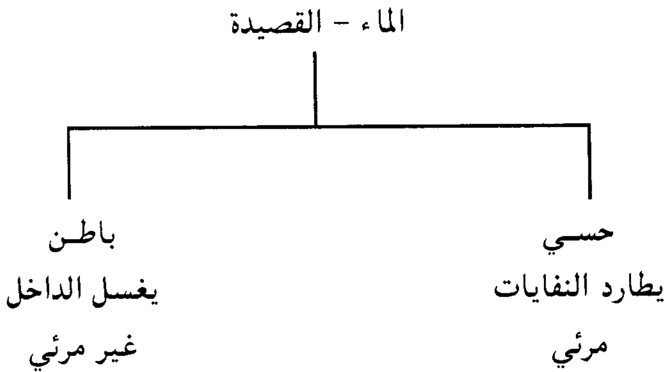
تلك التي لا نلمسها

إلا حين نحكم ساهمين صنبوراً

حين نتنحى

ونغادر الأحواض» (ص 9-10)

وهكذا يتشكل النص عبر هذه النقلة من الحسي إلى الروحي عبر انتقال مفردة المياه من بعدها الحسي إلى الباطن[14].



وتتجلى ثنائية الخارج/ الداخل في قصيدة «نسوة» التي تأتي على هذا النحو: (وقد راعينا أن نفصل بين وحدت البنية بفاصل، وأن نضع رقماً أمام كل وحدة):

«بينما أعمال تلميع البلاط

[1] **تقوم بها نسوة خلف الأبواب**

لا يظهر منهن غير ماء عكر

ينخرط فوق العتبات

يترنح - بعد ذلك - على الإسفلت؛

- أدير في هذا الليل مفتاحاً

[2] **فيما أغنيتي تتدفق خافتة**

طاردة كل قذارات الروح» (ص 26 - ديوان خشب..)

هو فعل واحد يتم في الوقت نفسه: فعل التطهر لكنه يتخذ صورتين إحداهما تتم على مستوى الخارج، والأخرى على مستوى الداخل؛ النسوة يغسلن بالماء الظاهر المرئي المحسوس قذارات الأشياء، والشاعر بأغنيته يطهر الروح ويفتح في جدار العتمة نافذة، فالأغنية هي ذلك الماء الداخلي الذي يغسل أدران الباطن.

بنية الفعل/ الانتظار:

وهذا البحث عن السر، والنفاذ من الظاهر إلى الباطن، قد يجعل بنية القصيدة ذات وحدتين:

الوحدة الأولى: هي الفعل، وهو فعل إنساني يقوم في عالم الخارج أو الداخل.

والوحدة الثانية: هي الانتظار، وتأتي تالية للوحدة الأولى في الزمن، وفي النص، وهو ضروري لتمام الفعل الأول.

وفي قصيدة «المشط» نموذج لهذه البنية:

«أؤثث الورقة بالسواد

[1] الفراغ

أؤثثها بالنقط

[2] ثم أزعق

يا سيدنا المشط»

يؤسس الفنان عالماً، وهذا التأسيس لا يتم إلاّ بفعلين، أحدهما يؤديه صوت القصيدة، ثم هو ينتظر فعلاً اخر من قوة أخرى؛ ونتيجة ذلك أن فعل الكتابة ليس فعلاً تقوم به الذات وحدها، ذلك أن فعلها وحده يأتي بكتابة أشبه بجسدٍ هامد لا روح فيه، وإنما تدب الروح بفعل هذه القوة الماورائية الباطنية التي يرمز لها النص بـ «المشط» الذي يجعل منه سيد الكتاب، ولعله الإلهام، أو الصنعة، أو الخبرة التي ترجل شعث الكتابة.

وتتجلى بنية الفعل/ الانتظار في قصيدة أخرى هي قصيدة «منشفة» حيث تنهض الصورة الشعرية بمهمة وَصْل الإنساني (ممثلاً في الوحدة الأولى من النص) بالكوني الخارق (ممثلاً في الوحدة الثانية):

«منتصف الليل يبدأ

أقبض على منشفة كبيرة

أمسح نوافذ المدينة كلها

أعود إلى غرفتي

ألقي جسدي إلى مقعد

لصق النافذة

[2] أواجه هذا الليل وحيداً

بانتظار الصيحة». (ديوان خشب.. ص 51)

نرى أنفسنا مرة أخرى أمام فعل يتخلق في الحاضر يمارسه صوت القصيدة: أقبض، أمسح، أعود، ألقى... وهو فعل يمتد ليشمل المدينة/ الوطن، (أو المدينة/ العالم؟) يمسح نوافذها في منتصف الليل، لعل فجراً مترعاً بالأماني والوعود يبدد ظلمتها الحالكة، لكن هذا الفعل لن يتحقق اكتماله إلا بانتظار وقوع الفعل الجماعي، أو الكوني، الخارق، ممثلاً في «الصيحة»/ الزلزلة التي يقبع صوت القصيدة، بعدما أتم فعله، في انتظارها. لقد جلا للناس سبيل الرؤيا، وأزال الغشاوة التي تحجب عنهم الإدراك الصافي، وهاهو ينتظر أن يستفيقوا، وأن تعلو أصواتهم بالرفض في صيحة جماعية واحدة تبدد الظلام وتأتي بالفجر.

وعلى هذا، فإن بنية القصيدة ليست مغلقة على فعل نهائي حاسم، وإنما هي بنية مفتوحة على زمن لم يولد بعد، يمهد له الفعل الإنساني الفردي، هو زمن السرد والمعجز، ذلك الزمن الذي يتواصل فيه صوت الفرد وصوت الجماعة، حيث يبقى الفرد/ الشاعر رائداً ودليلاً يفتح الطريق أمام تغيرات الكون. ولعل ذلك يمثل أثراً من تجلي الشاعر الحكيم الذي لم ينقطع ظهوره انقطاعاً كاملاً في ديوان «خشب يتمسح بالمارة» وإن لم يعد مهيمناً، بل تراجع وخفت على نحو ملحوظ(15).

بنية التحفيز والتفريغ:

وقد تتجلى ثنائية الخارج/ الداخل في شكل آخر، هو ثنائية التحفيز/ التفريغ، أو التأزم/ الانفراج، حيث تتكون القصيدة من وحدتين إحداهما تستثير التوقع أو التحفز، والأخرى تنهض بمهمة إشباع هذا

التوقع والانتهاء به إلى الانفراج، ولا تستوفي إحدى الوحدتين معناها إلا بضمها إلى الوحدة الأخرى، وهو بناء يرد، غالباً، بصيغ لغوية جاهزة: كالجملة الشرطية، أو الطلبية.. أو مجسدة لمبدأ العلة والمعلول(16).

وتتجلى هذه البنية في قصيدة «ليس إلا» التي ترد على هذا النحو:

(أ) **«ليست ضوضاء مياه الساكنين أسفل منك**

(ب) **أو حشرجة أبوابهم**

(جـ) **ليس هدير السيارات المتباعد**

[1] **في شوارع غير بعيدة**

(د) **ليس التليفزيون في حجرة مجاورة**

(هـ) **أو ضوء أخضر خافتاً جداً [كذا]**

لمنبه كهربائي

(و) **ولا اختيارك هذا الجنب أو ذاك**

ليس هذا ما يدفع عنك النوم

لكنه قلبك الذي رفعته اليوم

[2] **فألفيت التراب تحته**

رطباً تماماً» (ديوان خشب.. ص 14)

حيث يقدم النص في الوحدة الأولى مجموعة من الاحتمالات التي أفضت إلى الأرق، وهو ينفي هذه الاحتمالات، بحيث يظل القارئ معلقاً مع هذه الوحدات التي ينفيها واحدة وراء الأخرى، مما يتصاعد بالتحفيز، حتى يفرغ في النهاية توترات التوقع بإثبات السبب وراء ذلك الحدث.

وقد اعتمد الكاتب على إحدى الصيغ اللغوية الجاهزة وهي صيغة - القصر بطريق النفي والاستثناء، الأمر الذي انعكس على عنوان القصيدة: «ليس إلا».

ولو راجعنا العناصر التي تنتمي إلى الوحدة الأولى لتبين لنا أنها جميعها تنتمي إلى عالم (الخارج)، أما الوحدة الثانية المثبتة، فهي تنتمي إلى الداخل، عالم الخارج منفيٌّ مستبعد، يحل محله عالم الداخل؛ فليست الضوضاء المنبعثة عن ماء الساكنين أسفل منك هي التي حجبت النوم، ولكنها مياه أخرى داخلية تنبثق من القلب، إنها دموع القلب.

- 4 -

العدمية

إذا كان الشاعر في ديوانه الأول صاحب رؤيا يحمل الوطن في أعماقه ويدخل الناس جميعاً في داخله، وإذا كان في ديوانه الثاني قد بدا منسحباً إلى زوايا الذات المعتمة، فإن شعره في المرحلة الثالثة تمثلها قصائده الأخيرة يدخل في طور جديد.

ولعل قصيدته «نصان» تقدم دليلاً على ذلك التحول الذي انتهت إليه قصائد الشاعر، والقصيدة كأنما هي الليجوريا، العمر فيها لحظتان: الصبح والمساء، ولذا تنقسم القصيدة قسمين: الصبح والمساء، وليس الصبح أو المساء صباحاً ليوم، أو نهاية لنهار واحد، وإنما هو ابتداء عمر وانقضاؤه، حين يتطلع الشاعر في مساء عمره يحصي ما حصل عليه في نهاية نهاره/ عمره، فإذا ما في يديه ليس سوى قبض الريح وحصاد الهشيم.

أصل إلى المساء

ساعات نهار كامل

ورائي

أصل..

ليالٍ، وأيام

سنوات ورائي

أصل خاوياً

مثل حشرة

ميتة يدفعها موج

أو يقودها جيش لهذا الجحر»

صار الشاعر في فترة الليل مختلفاً، كان في البدء قائداً، ممتلئاً بالثقة، لكنه صار حشرة ميتة لا حول لها، أو تندفع دونما إرادة أو مقاومة نحو جحرها، لقد صار مكانه جحراً، بعدما كان هو يسع العالم، نزل الشاعر عن عرشه، ذلك الشاعر الذي كان مركز العالم؛ فحين يرتفع قلبه تضج الأرض باللغة[17]، والحجر يستضيء بدمه، والطير تستعير صورته[18]، والبروق تشبهه[19]، والشجر يستظل بجنونه[20]، وتناشده الحقول أن يعمر وحشتها[21]، فاستحال من ثمة إلى ظاهرة كونية - ها هو وقد أصبح ثوبه عاجزاً عن ضم جسده، وللمة ما تبعثر من أشلائه، يختفي ضمير المتكلم الهادر المشبع باليقين، وتحل محله أشلاء جسد، يتحدث عنها في قصيدة «الثوب» في أسلوب سردي وصفي تقريري ممتلئ بأساليب النفي الدال على العدمية والسلب، يتحدث عن أشلائه بحياد، وكأنها لا تنتمي إليه، وهي تتحرك - إن تحركت - على نحو آلي؛ أما الشفة فصارت آلة صالحة لنفث الدخان:

«وهناك أيضاً صدر، بشعر قليل، صالح كمبرر لامتناع النوم، عيون لا ترى شيئاً غير سجائر فوق طاقة المنفضة، أصابع مطوية على شكل قبضة تستخدم لاتكاء الذقن، أصابع، زغبها خفيف، أشعث، أصابع لم تعجز حتى الآن عن احتضان السجائر، أو الارتفاع أحياناً لحك فروة رأس، الانبساط لاحتواء الشعر والمكوث قليلاً هناك».

ليس في الثوب ذلك القلب الذي احتفت به قصائد ديوانيه وليس هناك الروح، لم تعد حياته مصدر الحياة للكون، لم تعد ضرورية بعدما فقد كل شيء معناه وجدواه:

«الضروري الآن هو ألا ترى ضرورة لشيء، أي شيء، حتى حياتك» (نص ليس ضرورياً).

لقد صارت كل الأشياء سواء: النفي كالإثبات، والفعل كالسكون، وفقد الشاعر الاكتراث بكل شيء.

– 5 –

مصادر الشعرية:

أ – تركيز الرسالة على نفسها:

لكن يبقى أن شعرية الكتابة في كثير من قصائد ديوان «خرجت من الأرض الضيقة» وكثير من قصائد ديوان «خشب يتمسح بالمارة» تتحقق من كون اللغة هي المادة التي تتشكل منها النصوص، وهي في الوقت نفسه موضوع هذه النصوص، هي المبتدأ والمنتهى، هي الشكل والمحتوى. إن (الرسالة) في هذه النصوص لا تلتفت إلا إلى نفسها، الكتابة مشغولة بذاتها، وتتحقق «المجانية» في ارتداد النص على ذاته، وانغلاقه على عالم اللغة.

وعلاقة الكاتب باللغة تحكمها المفارقة، وتُظهر قصيدة «الخادم» أحد جوانب هذه العلاقة؛ فالشاعر خادم للكلمة وليس سيداً، يدب فوق الحروف يزيل الغبار عنها، لعله غبار ناجم عن استخدام الآخرين لها، أو استخداماتها النثرية، إنه يريد أن يتحول باللغة لتصبح سيدة لا خادمة، ويسعى إلى أن يعود بها إلى درجة الصفر، وأن يرتد بها إلى حال الشفافية و(...):

«ليس عَرَضاً أن ألمحه

يدب فوق الأوراق

يأخذ حروفها حرفاً حرفاً

يلعق غبارها

يكومها مغسولة

هو قلبي

وهي عادته

كلما تشقق في جسده برق اللغة»[22]

لكن الجانب الآخر لعلاقة الشاعر باللغة، هو الذي يكسب هذه العلاقة طابع المفارقة، إذ هي علاقة الدكتاتور يقصي من عالم اللغة ما لا يريد، ويبقي على ما يريد، يعيد تأثيث عالمه، يراجعه فيرفع أثاثاً قديماً، ويضع مكانه أثاثاً آخر جديداً. عالم الشاعر هو الورقة، وهو سيد هذا العالم، يشكله وفق ما يشاء، وهذا هو ما تكشف عنه قصيدة «همجية» التي جاءت تالية للقصيدة السابقة - «الخادم» - في الديوان، بحيث تُقرأ إحدى القصيدتين في ضوء الأخرى، فكل منهما هي الوجه الآخر لصاحبتها، وتنجم الدلالة من التقابل بين النصين، ومن الجدلية التي تجمع

بينهما، وتركّب علاقة الشاعر المعقدة باللغة. يقول في قصيدة «همجية»:

«كلمات مثل: روح، عندما

وأخرى...

صرت - مؤخراً - أطاردها

في المضائق

حتى تصبح بعيداً خارج الورقة.

كلمات أخرى تقف بعيداً

بقرونها تنظر إلى الطرائد

فلا تجرؤ على الاقتراب»[23]

ب - الانفتاح الدلالي:

ويتضح في أجلى صوره في قصيدة «فحمة» التي يقول فيها:

«ماتزال بعض أجزائي سوداء

وحتى بلوغ هذه اللحظة

التي أخنق فيها بيدي

آخر نقطة سوداء

لا أستطيع أن أقول

إنني قمت بمهمتي» (ديوان خشب يتمسح بالمارة ص 53)

فربما كانت الدلالة التطلع إلى السمو بالذات من حضيض التراب، والوصول بها إلى آفاق الصفاء، أو الارتقاء بالروح وانتشالها من سواد المادة، أو الارتفاع بقصيدته إلى درجة الشعر الصافي، وتخليصها من النثرية والفجاجة... وهكذا يسلك التأويل طرقاً مختلفة لا تنتهي، ولكن

أياً ما كانت الدلالة تبقى القصيدة موصولة بالتعبير عن انتظار لحظة لم تتحقق بعيداً وتعبيراً عن التطلع الإنساني الذي لا يصل إلى نقطة انتهاء[24].

وقد تتحقق هذه الكثافة عن طريق الصورة الشعرية القادرة على أن تختصر العالم في مشهد؛ توحِّد الأشياء المتباعدة، مما يضفي على الكون وحدة تلم بعثرته، عبر الخيال الذي تسري حرارته في مفردات الصورة فيذيبها ويصهرها في كائن جديد، وذلك هو ما نراه في نص «لهب»:

«قريباً من حجر الصيف

أرفع وجهي

ينبثق لهب صغير في محجري

مأسورة به

تهبط الطيور الصغيرة» (ديوان خشب يتمسح بالمارة، ص 58)

إن الحرارة المنبعثة من الحجر تسري في الإنسان، فيصبح مثله مشعاً بوهج يجتذب إليه الطير، تسري حرارة الخارج في الإنسان فيشع ضوءاً روحانياً يجذب الطير بما هي رمز للعلوي المتسامي، إنها سلسلة يجمعها تواصل حميم بفعل الدفء الساري من إحدى حلقاتها إلى الأخرى، وتكتمل الدائرة اكتمالاً لا يجعل من المستحيل التفرقة بين أنواع الكائنات، فلا يبقى ثمة فارق بين حجر، وإنسان، وطير، لقد وحَّدتها جمرة الشعر، ورؤيا الشاعر القائمة على الاستبطان الداخلي والنفاذ إلي ما وراء ظواهر الحس.

غير أن هذه الكثافة قد تختفي في أحيان قليلة لتحل النثرية كما نرى في قصيدة «حديث الردهة» التي هي أقرب إلى أن تكون حديثاً نثرياً عقلانياً عن جدوى الفن، في لغة مترهلة تستخدم صوراً شارحة، تنحو إلى

الجدل حول فكرةٍ والبرهنة على صحة موقف صوت القصيدة منها:

«قال لي أحدهم: *لمن تكتب هذا ؟/ هذا لمن؟*

من *سيقرأ* هذا ؟

جرفني حبه أكثر

فقلت له: رأيت الردهة مظلمة

رأيت الأطفال يتعثرون بأخيلتهم الجميلة

رأيت الهواء فاسداً

فأردت أن أشق نافذة» (ديوان خشب يتمسح بالمارة ص 83)

وقد تنجم النثرية عن الوصف الزائد الذي يطفئ وهج الشعر، ويحيله إلى لونٍ من التقرير، كما في الصفات الواردة في قوله في قصيدة «لوعة العصفور»:

«يتلمسها في وقفته الصغيرة الجليلة» (السابق، ص 85)

وفي قوله في قصيدة «صباح»:

«أفرك صدري بالشمس الجديدة

أغمر لحمي في الخضرة الحميمة» (السابق، ص 87)

وقد يكون ختام القصيدة نثرياً، كأنما يمثل تعليقاً ختامياً على التجربة، كما في نهاية قصيدة «عبودي»:

«يا ولدي

هذا الصباح كغيره» (السابق ص، 13)

وقد تظهر النثرية حين تندُّ التجربة بسطوتها على سيطرة الفن، كما في بعض مقاطع قصيدة «ربيع الدم الألباني».

وقد تحتاج اللغة إلى شيء من التهذيب والصقل، كما يتضح حين نقرأ له: «بوجهك الملطخ بسلامك» (السابق، ص 73)

فمثل هذا التركيب لا يتفق مع براءة الطفولة ورهافتها، ومع ما يتضمنه السلام من شفافية وصفاء.

الهوامش والتعليقات

1) صدر الديوان عن: كتاب كلمات، البحرين، 1992.

2) صدر عن دار الجديد، بيروت، 1996.

3) ديوان «خرجت من الأرض الضيقة»، قصيدة «الشجر لا يأتي» ص 16 - وانظر قوله كذلك:

«وانفخ في الكلمات

ما تبقى على شفتي

من رماد البشارات»

السابق، قصيدة «التصقت بسكيني فتأبدت» ص 18-19.

4) السابق، قصيدة «الذين لا يعلمون» ص 67.

5) السابق، قصيدة «صدقت زمناً» ص 88.

6) ولأن قابلته هي اللغة التي خلعت عليه اسمه، وعلمته الأسماء فإنه يرى في كل ما في الكون لغة؛ كل شيء علامة وهو القارئ:

- «أتسور الضوء

حتى إذا رفعت قلبي

ضجت الأرض باللغة»

ديوان: خرجت.. قصيدة «ضجيج الأرض»، ص 34.

- «أقرأ نخلاً

مناقيره الحامية

أقرأ مدينة

تشبه الطير

دفاتر الليل تعدو أمامي..»

السابق، قصيدة «قراءة»، ص 35.

- «أقرأ ناراً»

السابق، ص 17.

- وانظر كذلك قصيدة «تعبئة»، السابق، ص 37.

7) تتأكد هذه الدلالة من علاقة تناصية تقيمها القصيدة ذاتها مع آية قرآنية هي: «فادخلي في عبادي، وادخلي جنتي»، حين يقول الشاعر:

«ادخلي في عظامي

وادخلي في الناس

(السابق، ص 28)

فيجعل «الناس» مقابلاً ....

8) السابق، والصفحة.

وانظر كذلك قوله:

كنت مفتوحاً على الأشياء

البيوت تدخل بين أصابعي»

(السابق - ص 29)

كما يقول:

«كل شيء يفضي إلي

وأنا مفتوح

أقارب بين ضلوعي والقمر

الذي أبت أن تضيفه البيوت»

(السابق - والصفحة)

ويقول في قصيدة: «الريش»:

دخل الشارع فيّ، مغسولاً بمطر الوحشة

تبعته الألوان والأرصفة

والغبار المهرول

والشمس التي انتزعت خرائطها

دخل الضيوف

ودخلت أنا

في الريش الهائج كمروحة غزيرة»

(السابق - ص 78)

9) السابق، ص 50.

10) تكرر تقديم الوطن أبناءه للاستشهاد، أو للذبح العظيم، في قصيدة «حظيرة» من ديوانه «خشب يتمسح بالمارة» (ص 56)، ولكن عبر تقنية أسلوبية أخرى هي تقنية «الأليجوريا» حيث يتحول الوطن إلى حظيرة، والشعر إلى «عجول» لا تكاد تجد الهواء الذي تتنفسه، في إشارة رمزية إلى غياب الحرية، وتقدم تباعاً إلي الموت، دون أن تحرك ساكناً مكتفياً باجترار لغة عقيمة لا تجدي نفعاً.

وانظر كذلك في الديوان نفسه قصيدة «رغاء» (ص 11) التي يستحيل الشاعر فيها إلى خروف.

وهكذا يستحيل الحرف إلى قاتل: انظر قصيدة «القاعد» وقصيدة «فعل» وقصيدة «القيام» في ديوان «خرجت من الأرض الضيقة» ص 38، 39، 64 - على الترتيب.

ومن أجل ذلك يصبح أساتذة الشاعر هم شهداء الكلمة: الحلاج، والحسين، والخضر، وسعدي يوسف الذين تلقى عليهم هذا الدرس في «المدرسة ابتدائية والصف أول» (الصف، ص 22-23) والذين يتحلقون حول «نارهم المباركة» يحيون ويحرقون كذلك، ومن ثم اتخذ مثلهم من الدم طريقاً يتبعه وناراً يستضيء بها مجللاً بحرقة رسالاته. انظر قصائد: «مشيمة»، و«دريئة»، و«طعنة»، و«سأتبين» في ديوانه «خرجت..» ص 61، 62، 63، 85.

11) ديوان: «خرجت..»، قصيدة «استباق» ص 79 وانظر صورة أخرى للمفارقة، تجعل الموت والبرء صنوين، في قصيدة «البرء»، السابق، ص 54.

12) ديوان خشب يتمسح بالمارة، ص 85.

وتتخذ قصيدة «انتباه» التي وردت في الديوان نفسه (ص 16-17) المنحى نفسه، ولكن بطريقة مباشرة. وهذا يعني أن قصائد الشاعر يؤول بعضها بعضاً، حتى لو عمد إلى بعثرتها، ذلك أن على القراءة أن تضم النظير إلى نظيره.

وانظر تجليات أخرى لصورة «العصفور» في ديوان «خرجت من الأرض الضيقة» في قصائد: «إن مدني الآن بعيدة»، و«لآدم»، و«طعنة»، ص 20-21، 52، 63.

وقد تشكل هذا التحول بطريقة أخرى في قصيدة «عتا بهن» (ديوان خشب يتمسح بالمارة ص 27) حيث يستمد من صورة «صباح جديد» رمزاً لدعاء الحرية، ينجح هذا الصباح في شق طريقه للفرقة، لكنه يفشل في التسلل إلى رأس الشاعر، بسبب من تحذير الأمهات الذي يدفعهن إليه بطبيعة الحال الخوف على أبنائهن من مغبة الانجراف وراء نداء الحرية.

13) كما نرى في قصيدتي: «الكثير للبرق» (ص 59) و«بين إصبعيه» (ص 79) من ديوان خشب يتمسح بالمارة.

14) وقد تنقسم المفردة على ذاتها في نصين مختلفين، فتستخدم في نص استخداماً واقعياً، وفي نص آخر استخداماً روحياً، ومن ذلك مفردة «الأعشاب» تغدو كريهة حيناً، مطرودة، تقتلع، وتغدو حيناً آخر على خلاف ذلك، فتصبح منقسمة إلى أعشاب واقعية مألوفة:

«هو الذي حدثني عن مساحة ستضربها الشمس

عن أشجار اقتلعها، نخلة سيأكل منها غداً

عن أعشاب سيطردها»

قصيدة أبي، ص 21، ديوان خشب.

لكن ثمة، مع ذلك، أعشاب أخرى بريئة طاهرة، ومن ثم فهي غير مرئية أو غير حسية:

«المياه الحميمة التي تمحضها ثقتك

تختصها بالجعلكة..

بالأعشاب غير المرئية»

وبهذه الدلالة تستخدم في نص «الرعد»:

«وجه يبحث عن أعشابه

على حدود القمر

حيث الرعد القاسي

كان يملك شفتيه

مدى الليل»

(السابق، ص 60)

ومثلما ارتبطت المياه الروحية بالوجه، ترتبط كذلك هذه الأعشاب غير المرئية به، مما يخلع على الوجه دلالة أخرى غير دلالته العرفية، تجعله دالاً على الذات أو الداخل أو الباطن، أو الهوية والتفرد والتفتح، إن الرعد القاسي في قصيدة «الرعد» يسجن الشفاه طوال الليل، وفي الفجر يبحث الوجه عن أعشابه أي يبحث الإنسان عن تحرره بعدما صار سجن ... سجناً للإنسان، إذا استحال الإنسان إلى كلمة. الماء والأعشاب ليسا بهذا المفهوم منفصلين عن الشاعر، واقعين خارجه، بل هما جوهره وباطنه وهويته.

غير أن طرفي هذه الثنائية: الخارج/ الداخل، ليسا متعارضين كل التعارض، وإنما تقوم

بينهما علاقة جدلية، فقد تكون المفردات التي تقدمها القصيدة دالة على الخارج، لكن سياق النص يجعلها تتجه إلى الداخل. ومثال ذلك قصيدة «أبي» التي يمكن أن نقسمها قسمين: في القسم الأول يقدم النص عالماً واقعياً خارجياً، وفي القسم الثاني يقدم عالماً داخلياً يلقي بظلاله على القسم الأول، فنكتشف أننا كنا طوال النص، وفي قسميه، لا نتحرك إلا في عالم الداخل، هكذا تبدأ القصيدة:

«هو الذي حدثني عن مساحة ستضربها الشمس

عن أشجار اقتلعها، نخلة سيأكل منها غداً

عن أعشاب سيطردها

فسائل سيختار لها مهودا»

إلي هنا ستتجه القراءة إلى تأويل واقعي لمفردات هذا الجزء وتراكيبه يجعلها متصلة بزراعة أرض حقيقية، لكن هذه القراءة تتعدل حين يرد سائر النص على هذا النحو:

«هو الذي تغير صوته

حين دبت الحياة؛

خلال النبتات الواطئة لروحه

كيف لم أتنبه إلى أغصانه، تشرف على الطريق» ص 21.

ذلك أننا نكتشف أن ذلك (البستان) هو بستان في الداخل تغمره مياه باطنية تغتذي عليها نباتات الروح الصغيرة حتى اشرأبت، وصرنا أمام كائن روحاني.

15) تتجلى بنية الفعل/ الانتظار كذلك في قصيدة «الكثير للبرق»، خشب يتمسح بالمارة، ص 59.

16) راجع: علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987 - حيث يقدم عرضاً نظرياً وتطبيقياً لهذه البنية وتحققاتها المختلفة.

17) ديوان «خرجت من الأرض الضيقة»، قصيدة «ضجيج الأرض»، ص 34.

18) السابق، قصيدة «مشيمة ص 61.

19) السابق، قصيدة «البروق» ص 76.

20) السابق، قصيدة «تركة» ص 79.

21) ديوان خشب يتمسح بالمارة، ص 65 - وثمة علاقة من التجاذب الحسي الحميم تربط

الشاعر بهذه اللغة الجديدة تجعله منجذباً إليها مسحوراً بفتنتها وغوايتها، وتتجلى هذه اللغة الجديدة عبر مجموعة من التخييلات:

أ - الكلمة العارية: (قصيدة «العارية»، السابق ص 67).

ب - الحرف الأبيض: (قصيدة «ديكة الصدر» السابق ص 43).

حيث تنبش هذه الديكة تراب اللغة ·الجمعيّة) باحثة عن الذهب (اللغة الخاصة).

جـ - الشمس: (قصيدة «عرش»، السابق ص 75): إذ تتربع اللغة البكر على عرشها متألقة، والشاعر ماثل في حضرتها منبهراً بالضوء يحاول اتقاءه بيديه.

23) ديوان خشب يتمسح بالمارة، ص 66.

ومما يجدر ذكره أن مفردة مثل «روح» التي يتحدث الشاعر عنها بوصفها إحدى المفردات التي أخذ يطردها من شعره، كانت قد وردت في ديوانه الأول اثنتي عشرة مرة، في حين وردت ست مرات في ديوانه الثاني، ثم اختفت من قصائده الأخيرة التي اطلعت عليها، ولم تنشر بعدُ في ديوان.

24) يمكن قراءة قصيدة «فحمة» في ضوء قصائد أخرى، منها قصيدة «ليس حلماً» (ديوان «خرجت من الأرض الضيقة» - ص 58) حيث يقول:

«يبحث عن جناحيه

يزْرقُ روحه في مساء أعجمي»

وقصيدة «القيام» (السابق، ص 64) التي يقول فيها:

«سأحضر لحم هذا المساء الملبد بالظلام..

حتى أصل إلى صدر حجر

كان يناديني منذ سبع ليال..».

***

ذاكرة الماء
ترسم مدائن
العشق والحصار

بوشوشة بن جمعة

إنّ صيغة عنوان هذه القراءة النقدية لنصوص هذه التجربة الشعرية الموسومة بـ «بياض»، مستوحاة في جوهرها ممّا تتأسّس عليه تلك النصوص الشعرية من مرجعيات كتابة وأسئلة متن ومستويات كلام تُسهم مجتمعة في تشكيل الكون الشعري وتحديد المفيد من سماته الفكرية وخصائصه الجمالية. فالذاكرة حاضرة بكثافة في تشكيل مُجمل نصوص هذا العمل الشعري... نصوصٌ تستعيد الذاكرة أفق خلاص من حرائق الراهن، ترتحل عبرها إلى زمن ماضي يبدو أرحم وأرحب.. هي ذاكرة فرد: الذات الشاعر، وهي ذاكرة جمع: مجتمعة، وهي ذاكرة الإنسان: الإنسانية... فالشعر خطاب يتجاوز حدود الذات الضيّقة، ليعبّر عن هموم الجماعة قبل أن يصوغ أوجاع الإنسان في المطلق.

أمّا الماء فيقترن بمداد الكتابة، بالحرف وهو يُكتب بالمداد ثم يمحى بفعل الزمن أو بفعل البشر، غير أنه يكتسب دوماً كياناً متجدداً على مساحة الورقة . البياض.. فيكون بذلك قرين الحياة.. ودليل إثبات على اقتران الماء بأسباب البقاء مثلما أفصح عن ذلك النص الديني... الكتابة تمحو الكتابة لتؤسس كتابة جديدة...

ويبقى الشعر رسماً بالحروف والكلمات.. ينفتح على الرسم التشكيلي فيستعير بعض ألوانه وأشكاله ورؤاه الجمالية تشكيلاً بصرياً للكتابة الشعرية على بياض ورقة الكتابة.. بعد أن تداعت الحدود بين الفنون فتداخلت التخوم...

وتنهض مدائن العشق والحصار فضاءات دالة على ما يشكل هذا العمل الشعري من عوالم إبداع.. يتقاطع فيها وَجْدُ العِشق بوجَع الحصار...

تتعدد المداخل إلى النص الشعري المعاصر وتتنوع، بحكم أنه يبقى قابلاً لأكثر من صورة تأويل، ومنفتحاً على أكثر من شكل احتمال للمُمكن والتوقع للكامن. فمدار الإبداع عامة والشعر منه خاصة، بحث يسكنه الارتحال إلى المجهول من الآفاق، والقصي من جماليات الكتابة ودلالات الفكر.. توقاً إلى تحقيق المغايرة للسائد الشعري...

ويبدو الولوج إلى عوالم الكون الشعري الذي ترسمه نصوص هذه المجموعة مغرياً عبر عتبة عنوانها: «بياض»، باعتبار أن مثل هذه العتبة غالباً ما تختزل مُجمل العلامات الدالة على أسئلة متنه الشعري وجماليات صياغتها. فالعنوان، رغم ما يشي به شكله المختزل، إلا أنه يُضمر كتابة دلالية تجعل منه أحد المفاتيح الأساس لفتح مغالق النص الشعري، والكشف عمّا تبطنه من دلائل لا تخلو من علامات غموض وتعتيم، وتتوسّل به من أدوات كتابة سحرية، تبقى دوماً متغيرة، ومتحولة من تجربة إلى أخرى، وحتى من نص إلى آخر داخل التجربة الشعرية الواحدة.. فجوهر الإبداع تجاوز يبغي دوماً أن يدرك المدى الذي لا يُدرك، للكائن من الأشكال، والراهن من أسئلة الشعر..

فـ «بياض»، صيغة تصدم القارئ لها بمفارقتها الدالة لفعل الكتابة الذي غالباً ما يتخذ مداداً مغايراً من حيث اللون للبياض، حتى يُجسِّد تحوّله من القوة إلى الفعل من الذهن إلى المحسوس، من التشكيل اللامرئي للفكرة والصورة والإيقاع عبر أنساق من الحروف والكلمات والجمل وانزياحات في الدلالة إلى التشكيل البصري للقصيدة الشعرية، وقد تحوّلت إلى مساحة لامتناهية من الأسئلة والأشكال والأبعاد المؤتلفة – المختلفة، المتقاربة – المتباعدة، المتلاحمة – المتشظية...

ثم إن «بياض»، صيغة إفراد دالة على لون تلتقي فيه كل الألوان، فهو جمع في مفرد، ومفرد في جمع، في الفن التشكيلي .

ويُعد التشكيل البصري للكتابة الشعرية المعاصرة علامة من العلامات الدالة على حداثتها من خلال تلاقحها وعدداً من الفنون الأخرى، وهنا فن الرسم.. فكما تلتقي الألوان في اللوحة الشعرية الفنية والرسوم والأشكال إذ تتوازى، وتتقاطع أو تنحرف، كذلك تلتقي الفنون في النص الشعري، فتتجاوز أو تتحاورأو تتلاقح.. عبر ما ينشأ بينها من علاقات تُسهم في إغنائه جمالياً ودلالياً، وعبر ما تتخذه الكتابة الشعرية من أشكال رسم على الورقة - البياض وتوزيعها على مساحتها.

وتشي كلمة «بياض»، في دنيا الكتابة، بالكتابة التي تمحو الكتابة، سواء تلك التي تشكّلت ، أو تلك التي لاتزال تتشكّل ، حتى تبقى مِساحة بكراً متجددة.. فالمَحْو هو الذي يُجدد نُسغ الكتابة الشعريةَ.. يمنحها طاقات لا تحد ويفتحها على آفاق لامتناهية.. إبقاء على ألقها وعنفوانها.. بلاغة الكتابة بعد نسيان مخزون الذاكرة.. فاستحالة الكتابة دوماً إلى بياض هو الذي يُجدّدها فعلاً خلاقاً.. عنوان النقاء والسمو والخلاص من المدنّس إلى الطهر.

ثم إن «البياض»، في هذا العمل الشعري ، يقترن بكل ما هو نقي، وسرمدي، بالطفولة في قصيدة «بياض»:

حينما قرّر الطفلُ أن يمنح

الأرضَ بعض البياض المندّى

وأن يهجر المرحلة

وبالمطر في نص «سنابل» والثلج ، وبالسماء في «قيظ»، وهي العناصر التي تُدنّس إذا ما اختلطت بعناصر الأرض وبطين الكون والكائن.

وهكذا فإن صيغة «بياض»، وبناء على كل أبعادها السابقة تستمد بلاغتها علامة دالة على خطاب شعري، من المُضْمَر لا من المُعْلَن.

فالقصيدة الحداثية المعاصرة لم تعد تستمد شعريتها من المكتوب فحسب بل وكذلك من النص أو النصوص الغائبة. فتكون بلاغتها بلاغة الحضور في الغياب أو الغياب في الحضور. وبذلك يُفصح البياض كتابة مُضمرة عما لم تفصح عنه الكتابة المُنجَزة.. ويبقى البياض دالاً على تلك المساحة المنفتحة دوماً على الآتي من الكتابة الشعرية، بحثاً عن تجسيد النص الأجمل الذي لم يُكتب بعد...

أما المتن الشعري الذي ترسم معالمه نصوص هذا العمل الإبداعي وتحدد المفيد من سماته الفكرية والجمالية في آن، فإنه يقوم على تيمتين أساسيتين تشكّلان محوري القول الشعري، وهما العشق والرفض، محوران يتنوع حضورهما داخل المكون الشعري، إذ تأخذ علاقتهما أشكال التوازي أو التحاور أو التقاطع. وقد وزّع الشاعر قصائده بينهما.

فثنائية العشق والرفض هي التي تؤثّث العالم الشعري وتمنحه أبعاده الدرامية، ذاتاً وموضوعاً، إذ يرسم العشق حالات الذات الشاعرة المأزومة وجداناً بسبب قهر المجتمع... والمتزمّت لرغبة التواصل بين الأنا/ الرجل والآخر/ الأنثى، وقمعه لها تحت مظلّة التقليد. ويصور الرفض موقف الشاعر المعارض لأشكال الحصار والقمع التي تُمارس على الشعوب العربية داخلياً من قِبَل أنظمتها ومؤسسات حكمها وخارجياً من خلال هيمنة الدول العظمى على دول العالم الثالث وسلبها كل عناصر الإرادة. وتبقى المنطقة العربية مصدر وجع الشاعر لتجسيدها مثالاً نموذجياً لذلك باستهداف بعض دولها للغزو والحصار وتدمير عمرانها واستيلاب إرادة شعوبها. ففي صائفة عام 1982 غزت إسرائيل بيروت وحاصرت لبنان أمام صمت عربي مُحزن وتواطؤ عالمي مُخْزٍ، ثم وفي شتاء سنة 1991 تم غزو العراق من قبل عدد من الدول الغربية العظمى وحليفاتها العربية، ووقع حصاره الذي يتواصل إلى الآن، مخلّفاً الكثير من الدمار والمآسي تحت

أنظار العالم وتخاذل العرب. وهذا ما ينهض علامة دالة على أن الشاعر يصدر في كتابته عن وعي بالذات والعالم وشرط الكتابة الشعرية، إذ يدرك هذه الآخيرة أنها موقف أو لا تكون.

فالعشق استحالة وخسران ، ذلك ما تفصح عنه القصائد التي تدور في فلكه، مثل «مشكاة»، «سنابل»، «غزل»، وتنتهي إلى إقراره في خطاب شعري يحمل إيقاع الفاجعة، والمأساة ويكشف عن العجز عن مواجهة سلطة التقليد، في قهرها لإرادة الفرد وقمعها لرغباته، فيكون الانكفاء على الذات ومحاورتها واستبطان خباياها في ضوء عسر التواصل مع الآخر/ الأنثى، وهو الذي يبدو أفقاً منغلقاً أو يكاد. ويكون الارتحال إلى الذاكرة سبيل خلاص من أوجاع الواقع، إذ يبقى الماضي أرحم من الراهن، ويكون الرحيل إلى مدائن الحلم ملاذاً من عذابات مدائن الواقع وانكساراته، ممّا يحوّل حياة الشاعر إلى حلم، وصحوه إلى منام ويكون الموت لذلك اليقظة الحقيقية. فالمناجاة والذاكرة والحلم، تمثل المرايا التي تنعكس عليها الحالات العشقية للشاعر. فعبر المناجاة يتحول الخطاب الشعري إلى نوع من البوح، ومن خلال الذاكرة يحقّق اختراقه لتخوم الزمان والمكان، وبواسطة الحلم تتحول انكسارات الواقع إلى انتصارات تجدد كيان الشاعر وتُبقي على حالات عشقه نابضة.. وهو العشق الذي يستمد منه نُسغ الحضور.. وتستمد صورة الأنثى في النصوص العشقية بلاغة حضورها من غيابها. فهي الغائبة - الحاضرة أو الحاضرة - الغائبة بامتياز، بلاغة التجلي في التخفي أو التخفي في التجلي.. فهي أنثى الشعر أكثر منها أنثى الواقع، أنثى الحلم أكثر منها أنثى الحقيقة، أنثى الماء أكثر منها أنثى الطين، أنثى الوله أكثر منها أنثى الامتلاء، أنثى الأمنية المستعصية لا الأمل المرتج ، انثى الفصل الممتد لا الوَحْلِ المرتقب.. وهي بذلك أنثى المنشود لا الموجود.. يكثر الشاعر - العاشق

من ندائها، مناجاتها في وجد يشفّ إلى المدى الذي تتداخل فيه تخوم المكان وحدود الزمان وكل عناصر الوجود المتقابلة: الليل والنهار، الظلمة والنور، الغربة والأنس، الخصب والجدب، البرد والقيظ، الحضور والغياب، الموت والحياة. وهي الثنائيات المتقابلة التي تسهم مجتمعة في تعميق معاناة الشاعر/ العاشق، والكشف عن مختلف مصادرها وصور تشكلها في كيانه الحسي والمادي، الواعي واللاواعي، الكائن والكامن، الصامت والناطق... وهي صور حرائق العشق وقد تحوّلت إلى حرائق شعرية، فالبوح يحرق، والنداء الذي لا رجع لصداه يخنق، والذكرى التي لا تَحدُّد لها ولا امتداد تُرهق، والحلم الذي لا ينفتح على الجديد من الآفاق يُؤرقُ.

كل هذا يفسر حالات الشكوى والألم والحزن والاغتراب التي تلوّن المناخات الشعرية لمدائن العشق.. وهي مدائن تبعث على الرثاء، وقد تصحّرت حدائقها لانحباس المطر وحمي القيظ، فغدت قفاراً لا تُبدي للبصر غير الأطياف وأشكال السراب التي تُبدي ماء ولكن لا تخلّف غير الظمأ. يقول الشاعر في قصيدة «اشتهاء»:

بين اشتهاءاتي

وبين تصحّري.. طيف

كما بين العيون إلى الجفون

ويَصَّعَدُ العشق فيدرك مدى الإشراق، بإمحاء الشاعر/ العاشق في حبيبته حُلماً يُوغل في التسامي عن المدنّس ارتقاء للطهر، وفي الارتحال عن مدائن الأرض إلى ممالك الشعر والخيال، وهو ما يعبر عنه نص «تجاعيد»:

مُسافرٌ

زادهُ في رَحلِه الحُلُمُ

وعاشقٌ

قُوتُه الأوراقُ والقلمُ

وهكذا ينهض الشعر بديلاً لانكسارات العشق ، إذ يحوّلها إلى مرايا مُشرقة، تضجّ بوحاً وذكرى وحلماً في لغة وجد شفيفة لا تخلو من كثافة، وهي إذ لا تتجاوز المسموح به من الكلام فإنها قد توصّلت عبر أفانين من الكلام إلى اختراق المحظور من خلال تشكيل صور شعرية لا تخلو من جِدّة، كما في قصيدة «مشكاة»:

يا أنتِ... آهٍ يا أنتِ

هذا صمتي وحديثي وسطوري الثكلى

هاكيها قُربانا

ودعيني أتشكّل لوناً في وجهك

ودعيني نبضاً مشتاقاً في نبضكِ

يا خِصْباً يُوْرق بوصلةً تجذبني

نحو مدائن عشبك

يا أنتِ ..

ودّعيني

وتبقى مرجعية العشق مزاوجة بين الأصالة والمعاصرة ، حيث تدل على الأولى علامات بعضها يتصل بعمودية القصيدة وبعضها الآخر بمعجمها الشعري وثالث ببنيتها الفنية من ذلك إحياء الشاعر للقصص الشعري مثلما ورد في تجربة عمر بن أبي ربيعة الشعرية، كقوله في نص «سنابل»:

قالتْ وقلتُ ودار في خُلدي

إنّا على كف الهوى عبرُ

... حسناءُ كُوني همس مغتربٍ

لمّا يزل في الظلّ ينتظرُ

«ظمأ على ظمإ على ظمإ»

وسنابلُ عطش ولا مطرُ

وتبقى مرجعية الشاعر في صياغته هذه التيمة الشعرية الأولى أي العشق، رومانسية الموضوعات والإيقاع، حيث يحضر الوجدان والأنثى والألم والشكوى والاغتراب والضياع، وهي عناصر دالة على لا انسجام الشاعر مع عالمه الخارجي، كل ذلك في خطاب شعري مغرق في الذاتية وإيقاع تسمه غنائية حزينة وليدة انكسار الحلم العشقي، فضلاً عن بعض اختراقات النموذج الشعري القديم من خلال المراوحة في القصيدة الواحدة بين البنية الخليلة والبنية الحالية التي تستعيض عن البيت الشعري بالسطر وعن وحدة البحر الشعري بالتفعيلة وعن الكائن في اللغة بالكامن.

ويجسد الرفض المحور الثاني الذي يتوازى مع محور العشق أو يتقاطع معه، الكتابة الموقف، التي تكشف عن التزام الشاعر... من خلال تبني الدفاع عن القضايا العادلة لشعبه ولأمته العربية، وذلك بالتفاعل مع حدثين دالين، هما غزو إسرائيل للبنان وحصاره عام 1982، وصد بعض الدول العظمى وحليفاتها من الدول الغربية والعربية للعراق عام1991 وفرض الحصار عليه إلى الآن. وهذا ما أضفى على القصائد المعبّرة عن الموقف الرافض لكل أشكال الحصار التي تمارس على الأفراد والشعوب، وكل أنواع المصادرة لحرية الرأي وما يتبعها من قهر للإرادة الفردية والجماعية وتدميرها، الطابع الالتزامي الذي لوّن الخطاب الشعري ببعض المباشرة في صياغة الموقف من حرائق الراهن المحلي: وطن الشاعر

وانكسارات الراهن العربي: لبنان والعراق، مما يجعل هذا الموقف يتجاوز المحلية الضيقة إلى الجماعية فالإنسانية، باعتبار أن تعدّي القوي على الضعيف واغتصاب أرضه وإذلال شعبه وحصاره للحيلولة دون التصدّي والمقاومة حقائق حاضرة في التاريخ الإنساني قديماً وحديثاً، كذلك الحكم المطلق للساعة ونزوعه إلى الرفه والترف والمتعة ظاهرة شائعة في كل الأزمان والأمصار .

فالشاعر يرفض اغتصاب إسرائيل لأرض لبنان ويرفض الصمت العربي، انتظاراً لتحقق الوعود السراب في الزمن المرتجى، يقول:

ها نحنُ نرفُل في وعود الانكسار

وفي تراتيل البكاءِ

ونعتنقُ المهابَة

ونمدّ صوت ضميرنا المخبوء

نحني قامة المجد المُداري

تحت ظلّ الموت

فوق موت الظِلّ

في نُقع السحابة

صرخة وعي تردّد أصداء فاجعة الشاعر وجيله، أملاً في صحوة الضمير العربي حتى يتمرّد على كل أشكال الاستكانة والاستلاب التي تعطّل الإرادة العربية، فيخصب الفعل، وهو ما تفصح عنه رؤية الشاعر المتفائلة بالزمن العربي القادم.. وبلبنان المستقبل، يقول:

إنّا هنا.. يزدان سرداب.. الـ..

بألف نونٍ

بينما بيروت

تُوقِد من ظفر جرحها

شمع الكتابة

ويصَّعَد رفض الشاعر لغزو العراق وفرض الحصار عليه أرضاً وناساً منذ عقد من الزمن، وهو موطن الحضارات القديمة التي لاتزال معالمها شاهدة على مجده، وإحدى منارات التاريخ العربي الإسلامي في عصوره الزاهية، وهو ما ألمح إليه الشاعر بتوظيفه النص الديني في رسم صور مأساة شعبه الراهنة، خاصة الأطفال منهم، يقول في قصيدة « »:

ويقرأُ الأطفال

والجفافُ في عيونِهم

صحائفَ الحصارِ والرّدى

وبعض أوراق قديمة

من سيرة الكذبْ

ويلمحون كسرة الرغيب في فم العرب

ويقرؤون: « ... ».

ثم يتحول رفض الشاعر من المجال العربي إلى المحلي ليركّز على بعض الممارسات التي يفضحها ويدينها في أسلوب تمرّد واحتجاج يرفض شتى أشكال الإغراء والمساومة حفاظاً على الأصيل من المبادئ فقد أجْهِضَت تطلّعات الشاعر وجيله إلى غد أكثر إشراقاً من اليوم والأمس وسُرقت منهم الأحلام التي كانت تشحن إرادتهم وتغذّي آمالهم في إمكانية تحقّق الزمن المرتجى... فكان أن تملك الإحساس بانسداد الأفق

الجميع، وتحول صوت الرفض من الخارج إلى الداخل، ليتّخذ الحوار الذاتي الذي يلونّه إيقاع في غنائية جنائزية، يقول في قصيدة:

أقاوم ذاتي

وأصرخُ.. أصرخُ فـ يـ يـ يـ ي داخلي

فينبع نبض الجوابْ

أعفّر وجهي

فتنسابُ من مُقلتي دمعةٌ من ترابْ

وتنداحُ من لوعةٍ رغبتي في الخلاص

وفي عودة الروح

من وطن ينوووءُ بحملي

ويُخضع هاماتِه للسرابْ

فلا صوتَ يظهر على صوتِ السادة ذي الطابع المهيب، الذي يحتكم على سلطة البتّ.. وهو ما أومأ إليه الشاعر بأسلوب مُوغل في الرمز إلى مدى التعتيم ليؤكّد ألاّ خلاق وألاّ قادر وألا قدوس إلا الله لا أحد سواه. يقول في نص:

قدوسٌ يا من يتجلّى في وجه

الكون الأسني قدوس

ياربّ... ويا خلاقاً

تخلق من لا شيء شيئاً

ياربّ الميّت حين يموتُ وحياً

يا نوراً يغشى من فيض عطاياه

الدنيا

يا الله

قدوس يا الله

ديوان «بياض» يرسم بالكلمات وجهين للشاعر يبدوان منفصلين، ولكنهما في الحقيقة متّصلين إذ يسهمان معاً في تشكيل ملامح صورته وبلورة خصائص رؤيته للذات والعالم والكتابة الشعرية، وهما وجها: العاشق - الرافض، أو الرافض - العاشق. فالشاعر العاشق يرفض كل أشكال الحصار لعشقه والتي تُحوّل حال العشق إلى ممارسة ممنوعة.. أما الشاعر - الرافض فيصدر في رفضه لمظاهر تهافت واقعه المحلي والعربي عن عشق كبير للوطن العربي الممتد من الماء إلى الماء ولذلك الموطن الذي يغطّي مساحة من خارطته... فألَقُ العشق في رفض أشكال المُصادرة والحصار.. وعُنفوان الرفض في عشق رؤية العرب أرضاً وناساً يتنفسون الحرية ويجسّدون الإرادة.. حتى تُورِقَ الكلمة وتُزهِرَ... مُعلنة عن حلول مواسِمِ الزمن الخصيب.. وتَحوّل العتمات إلى بياض... في ذاكرة الماء..

* * *

بلاغة الانتظار

بين

التأويل والتلقي

يوسف محمود عليمات

تتغيا هذه المداخلة، للوهلة الأولى، تقديم تصور مشروع حول رهانات أفق أو آفاق التوقعات Horizons of expections في نظريتي التلقي والتأويل انطلاقاً من طبيعة المسار الذي عولت عليه هاتان النظريتان وانسجاماً مع خلاصة النتائج التي تُوصل إليها.

ولعل من نافلة القول أن أشير بدءاً إلى أن صدى هاتين النظريتين سواء أكان في العدوة الغربية أم الشرقية (العربية) كان قد أحدث خللاً وتشويشاً في أنساق الدرس النقدي تعداه إلى التلقي نفسه الذي كسب الرهان في نهاية المطاف بعد أن كانت السلطة الأبوية للمؤلف جاثمة بكلكلها على تخوم النص ستين عدداً.

لقد جاءت التأويلية، أولاً، محاولة على الطريق القويم لدحض مقولات الماركسية التي صنمت الذات الكاتبة (المؤلف) وعزت إليه سلطة كانت قد وصلت إلى حد المطلق المؤكد على حساب النص، ومن هنا ولد مصطلح التأويل الهرمنيوطيقا Hermeneutics. وتجدر الإشارة هنا إلى أن البذور الأولى لنشأة هذا المصطلح كانت متواشجة مع منظومة الدين والأسطورة لدى الغربيين حيث «يحمل مصطلح التأويل علاقة واضحة بـ «هرمز Herms» رسول الآلهة عند الإغريق»[1].

ومن ثم حدث شيء من الاهتمام اللائق بهذا المصطلح نظراً لارتباطه بتأويل النصوص الدينية، إذ استغرق هذا التعامل مع النصوص الدينية بهاته الطريقة ردحاً من الزمن إلى أن جاء شلار ماخر S. Macxher (1943) فكان «أول من نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوائي ليكون علماً أو فناً لعملية الفهم وشروطهما في تحليل النصوص»[2].

أما في العصر الحديث وتحديداً في منتصف القرن العشرين فقد برز مصطلح التأويل في ساح النقد الغربي واستوى على سوقه تنظيراً وإجراءً لاسيما في الفلسفة الألمانية عند بعض الفلاسفة من مثل هانز جورج غادامير G. gadamer في كتابه الحقيقة والمنهج الذي ظهر عام (1960)، وآبل Apel، وهابرماز habermas، وهيدغر Heidegger، وبول ريكور p. Ricoier[3].

إذاً، يمكننا أن نلحظ من خلال هذا المسار الموجز الذي اتبعناه في إضاءة مهد التأويلية، أنها نشأت انطلاقاً من إطار ديني فلسفي سائد في تلقي النصوص ومن ثم فتح محجات جديدة في فضاءات النص وطبقاته.

وليس من مظان القول، في ظل ما تقدم، أن تركز التأويلية في سيرورتها على قضية جد مهمة نادى بها أنصارها وقت ذلك عند قراءة النصوص وأعني بها هنا مسألة الفهم Understanding، «ولا شك أن لغة التأويل هي ذاتها لغة الفهم نظراً لارتباطها اللصيق باللغة، فهي المفتاح السحري لفهم النص ومن ثم إعادة قراءته وتأويله فيما بعد»[4].

إن قضية الفهم التي شورت إليها سالفاً لدى التأويليين تبدو، والحال هذه، إشكالاً كانت قد تعددت شعابه وتنوعت جدالاته بين أصحاب هاته النظرية أنفسهم «إذ نادى أحدهم وهو (ماخر) بقضية أخرى تابعة للفهم وهي سوء الفهم Misunderstanding»[5] تلك التي استقى منها التفكيكيون، فيما بعد، مقولة القراءة الآثمة أو إساءة القراءة.

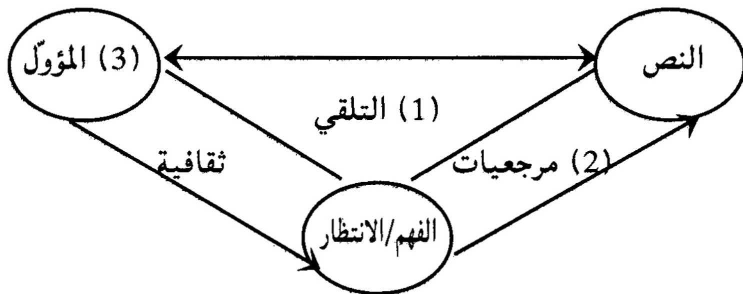
على أية حال، تبدو موضوعة الفهم للأنساق النصية أمراً ذا بال إن لم يكن ضربة لازب في العملية التأويلية، إذ لا يمكن للمؤلف أن يشرع في تأويل النص دون الاستناد إلى شروط الفهم وآلياته لذا يذهب كل من (هيدغر) و(غدامير) إلى «أن جميع أشكال التأويل في الحياة وفي العلوم

الإنسانية هي قائمة على الفهم، ولكن يجب علينا أن نأخذ في عين الاعتبار بأن ثمة عنصراً مهماً في عملية الفهم يتمثل في الزمنية والوجود »[6].

وينضاف إلى ما تقدم، أن أصحابَ الاتجاه التأويلي كانوا قد أولوا قضية الفهم تلك جل عنايتهم، حتى إنهم توصلوا إلى ما يسمى بـ «الفهم الخاص أو الذاتي Selfunderstanding ولا شك في أن الفهم الذاتي وإن كان يعني ضمن المستوى الديني «وعي المؤمن في الاعتماد على الله في التجربة المسيحية، إلا أنه يعتمد التاريخ مظهراً محدداً »[7].

تتجلى فاعلية الفهم عند مقاربة النصوص من خلال محددات الفهم ذاتها، إذ إن المؤول يضحي في حاجة إلى أدوات معرفية عندما يعيش حالة الانتظار للنص، ومن هنا «فإن تفاعل القارئ مع النص كان قد اقترن بعملية التأويل اقتران عملية القراءة بعملية الكتابة التي لا تحقق إلا من خلال هذا الفعل اللازم لها »[8].

وليس بخافٍ على المتلقي العارف أن الأساس المتين الذي تستند إليه مسألة الفهم بقضها وقضيضها يغدو مرهوناً إلى درجة التحيين بذلك الشرط التاريخي الذي يعد في حسبان المؤول عتاداً معرفياً بالمرجعيات والأنساق اللغوية Syntagms.



لقد اتخذت من الترسيمة الدائرية الواردة أعلاه وليجة لتجلية علاقة المؤول بالنص من خلال أداتي الفهم وبلاغة الانتظار لمقصدية أرادها الباحث في هذا المقام غاية الإشارة إلى الدائرة التأويلية Hermeneutical-circle التي عول عليها التأويليون كثيراً عند مقارباتهم للنصوص.

تبدو الدائرة التأويلية هذه عند أصحابها بمثابة الإطار الذي تتوالد فيه المعاني في حركة دورانية ودائبة، لتفضي هذه الحركية، تالياً، إلى ما يسمى بـ «تعددية المعنى والمرموز»، حيث يبدو الدال وثاباً فيها منزلقاً لا يقر قراراً وكأنه فالت من عقال.

ولعلنا لا نجاوز جادة الصواب إذا ما ذهبنا إلى أن أول ما يجبه المتلقي في حيثية الدائرة التأويلية وحيزيتها هي تلك الحرية المطلقة التي تمنحها للمؤول في انتقاء (Selection) النقطة التي يريد إيذاناً بالشروع في عملية التأويل، «ففي التأويل يتدخل المؤول بصورة مباشرة ليوجه عملية الفهم ويسجلها بلغته، وهذا التدخل يحتكم إلى قوانين نقدية: أولها القدرة على محاورة النص المبتدع ومساءلته مساءلة عالمة لتقصي دلالاته وأساليب أدائها...»[9].

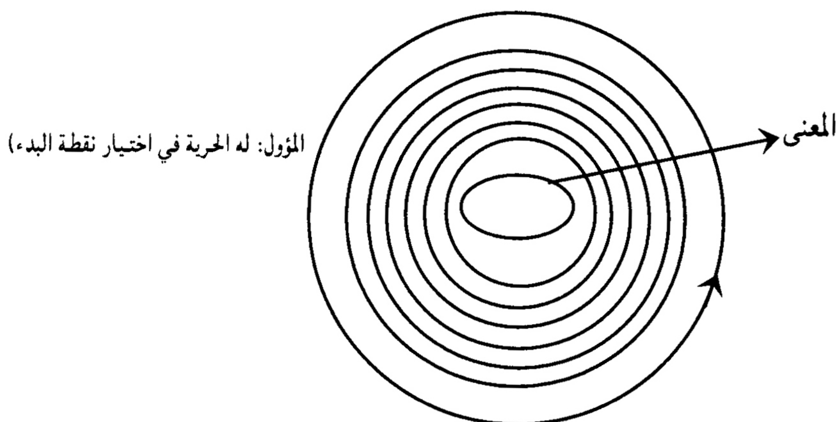
إن حركية الدوران اللامتناهية في الدائرة التأويلية تشي بطريقة ما بلا نهاية السؤال الذي ينفثه المؤول من أجل الوصول إلى المعنى المتوقع، لذا «فإن الفكرة التي يلتقي فيها ياوس Jauss مع الناقد غادامير Gadamer هي أن كل أثر هو استجابة لسؤال، ويجب على الناقد وعلى المؤول إن تموقعنا في أفق التأويلية أن يسلم بهذا، وهكذا يسمو إلى السؤال الذي أوجد هذه الاستجابة»[10].

ومن هنا، فإن امتلاك المؤول لمصداقية سلطة السؤال تبدو على واشجة ببلاغة انتظار ما يجيء - أي الإجابة عن السوال، بيد أن الحقيقة

التي يجب أن تدرك على المستوى التأويلي هي الخيبة في الحصول على إجابة نهائية تشفي الغليل.

إن حرية الاختيار هذه لابد أن تكون مشروطة بالفهم المسبق في الدرجة الأساس، كما أرى، إذ إن تحول هذه الحرية وانزياحها عن مسارها قد يجعل التأويل نسجاً من التهويم وضرباً من الفلتان، وإذا ما بدا هذا المنحى صائراً فلا ريب في أن الضحية هو النص وبذا يلتقي التأويل مع مكمن الخطورة الذي أشار إليه بعض المؤولة الغربيين وأقصد به «سوء الفهم» لاسيما في الخطاب الديني ولتكون النتيجة بالمحصلة أن كل تأويل هو ضرب من سوء الفهم.

ومن هذه النقطة تحديداً نرى بعض النقاد «يتخوف من الفوضى التي قد تعم الساحة النقدية في ظل حرية المعنى والنسبية المطلقة لمسألة التأويل اللانهائية[11].

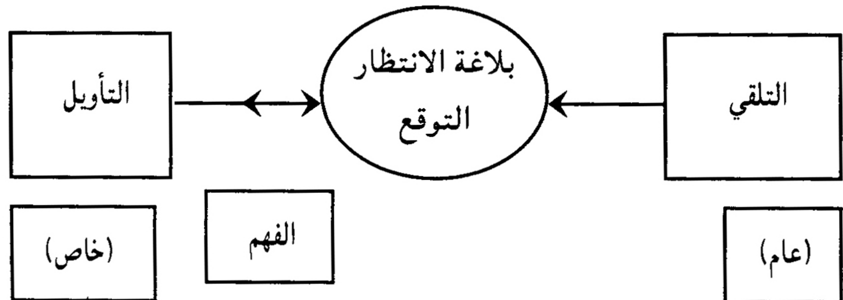


[رسم توضيحي للدائرية التأويلية]

ولكن على الرغم من قولنا ومن ثم قولة النقاد المنصرمة حول الفوضى التي يمكن أن تستعر في ردهات الدائرة التأويلية، فإننا لسنا في مرية من القول بأن التأويلية كانت نظرية ذات قيمة في الفكر النقدي الإنساني تنظيراً وتطبيقاً من حيث إيلاء المتلقي (المؤول) حرية مساءلة النص وفك مغاليقه من خلال رحلة الكشف المفاهيمي الذي تتضمنه بلاغة الانتظار أو أفق التوقعات.

وهي - أي التأويلية وإن كانت متقدمة على أختها نظرية التلقي بزمن يسير لا يكاد يذكر، فإنهما، لا شك، تتعاضدان وتتزاملان ليكون التلقي بمثابة الشرارة الأولى التي تنقدح كي تؤول على التأويل ولتتحول العلاقة بينهما من التعميم (التلقي) إلى التخصيص (التأويل)، ولذلك يذهب (نيوتن) إلى «أن مصطلح التأويل أضحى مصطلحاً يشمل نظريات التلقي والقراءة»[12].

وتأسيساً على ما تقدم فإننا لا نستغرب أمراً عندما نجد (ياوس) فيما بعد «يركز على الهرمنيوطيقا في إطار جماليات التلقي، فهو يرى أن العمل الأدبي يوجد فقط بوصفه التفسير الجمعي لأجيال متتابعة من القراء، فكل جمهور أو مجموعة من القراء تستجيب إلى العمل الأدبي من أفق توقعات بعينها (أي مجموعة من الأعراف والقواعد)»[13].



لقد ظهرت نظرية التلقي أو نظرية استجابة القارئ Reader Response في منتصف القرن العشرين واستمرت حتى نهاية السبعينات وتحديداً في أعمال مدرسة كونستانس Constance وعلمها هانز روبرت ياوس H. R. Jauss وولفغانغ أيزر W. Iser »، حيث أحدثت جمالية التلقي التي يعد (ياوس داعيتها الرئيس ثورة في الدراسات الأدبية تمثل ذلك في إعلان (ياوس) عام 1968 تغير النموذج في علوم الأدب، ومحرك ذلك التغيير في رأيه هو صيغة تحليل تحول الانتباه جذرياً عن تحليل ثنائية الكاتب - النص إلى تحليل العلاقة نص - قارئ[14]. وقد تمثل هذا الأمر جلياً في كتاب (ياوس) الذي عنونه بـ «نحو جمالية للتلقي عام 1972»[15].

لقد عززت هذه النظرية في بشارتها، حقيقة، من مصداقية المتلقي من خلال علاقته بالنص، كما أنها ألغت ما يسمى بـ «مقصدية المؤلف» فغدا النص قابلاً لتعددية القراءة بتعدد قرائه.

وبما أن النص نظام من الإشارات والإحالات والشفيرات فإنه يغدو لزاماً على المتلقي وفق شروط هذه النظرية أن يكون مالكاً لما يسمى بالكفاءة المعرفية أو القرائية ليملأ فجوات النص المتعاشقة.

إن العلاقة الجامعة بين المتلقي والخطاب في ضوء هذه النظرية تبدو علاقة تفاعلية صرفاً حيث يتماهى أفق المتلقي مع أفق الخطاب، وبناءً على هذا يصبح التلقي سيرورة إيحائية وإدراكية للصور والأخيلة المبثوثة في النص. أو بمعنى آخر هو (عملية جهد ذهني وعقلي يبذله المتلقي قصد استيعاب دلالات النص الأدبي وأسراره على وجه الاهتمام) »[16].

ولا مندوحة من القول: «إن ثراء النص الأدبي أياً كان شعراً أو نثراً يتجلى في طريقة تشكيله وبالتالي في مدى إغوائيته والمساءلة فيه، إذ

«لا يمكن الإجابة عن أسئلة القارئ إلا بالإشارات التي يستخلصها القارئ نفسه من النص، وهنا يأتي (أيزر) بمصطلح الفراغات Vacios وهو نفسه مفهوم عدم التحديد عند انجاردن»[17]. إن النص في ضوء نظرية التلقي هذه يبعث دائماً على الدهشة وتجاوز المتوقع إلى اللامتوقع والمألوف إلى اللامألوف، لذا فإن هذا التحول أو القدرة على التشكل تجعل المتلقي بحق منفعلاً متفاعلاً يتلقى خيبات انتظاره. وهكذا «ومن موقع التلقي والتداول، لابد للقراءة أن يصيبها تحول - تحويل عميق بحيث لا تعود عملية «كنس للكلمات» بل فعالية سيميائية يقظة جديدة متطورة...»[18].

ومن هنا، يسيطر الهاجس، هاجس الغواية على المتلقي فكأنه يقول هل من مزيد؟ والنص يقابله بصوت هادر «أنا الآن لست أنا بعد لحظات»، وبهذا تنكشف خيوط اللعبة بين طرفين أحدهما نسيج وقائم البناء متعدد الوظائف «النص» والآخر ناسخ منتج لا مستهلك يمثله المتلقي. إنها كما يبدو لغة البحث عن الجمال «وإذا تذكرنا أن الجمالية، وفق أصحاب التلقي، ليست خصوصية في الجميل ولكن في علاقات تلقيه، يتضح لنا أن المتلقي يدخل عنصراً فاعلاً في إنتاج الجمالية، ومن ثم في إنتاج الدلالة»[19].

لقد اتخذت هذه المقاربة، كما شورت قبلاً، من الانتظار بلاغة تستمد وظيفتها من استراتيجية النص نفسه ليضحي المتلقي، نهاية أمام استراتيجيات للقراءة، «بيد أن هذه الاستراتيجيات لا يمكن أن تفهم كتنظيم جمعي، وفي إطار هذه الحالة نفسها فإن المتلقي لا يمكن أن يؤدي كذلك دوراً منظماً»[20]. ولا ضير عندها، إذن، أن يغدو الانتظار بلاغة في لحظة التلقي - أي بلاغة منتجة فاعلة تروم بعث حالة من الترقب لدى المتلقي، لذا فقد عرف (ياوس) أفق الانتظار بأنه «نظام الإحالات القابل

للتحديد الموضوعي الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها عن ثلاثة عوامل هي: خبرة الجمهور السابقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، بين العالم ا لخيالي والعالم اليومي »[21].

إن الانتظار أو أفق التوقع قائم في رهاناته وجدلياته على قانون الإحباط، ولعل هذا الإحباط يولد عند المتلقي، للوهلة الأولى، نوعاً من الشعور باللذة pleaSure فتغدو القراءة خائبة في مسعاها وكذا المتلقي، فالنص، دائماً، حران متمنع لا يخضع لسلطان وعليه فإن قراءة النص وفق مفهوم أفق التوقعات «لا تشكل عملية محايدة، وإنما هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء مسبقة ومعايير تعميمية وأشكالاً من الأعمال السابقة حتى يصب توقعات معينة نحو معنى محدد، وهذا الأفق ليس ثابتاً وإنما هو متغير »[22].

وهكذا تحيلنا هذه الفاعلية بين النص والمتلقي من حيث ندري ولا ندري، إلى معنى القطبية «حيث يحوي العمل الأدبي قطبين يمكن أن نسميهما الفني والجمالي، فيشير الفني إلى النص الذي أنجزه المؤلف، والجمالي إلى الإدراك الذي ينجزه المتلقي »[23]. وينضاف إلى ما تقدم أن العلاقة بين النص والمتلقي «تتراوح بين هذين القطبين في حركة دائمة إقبالاً وإدباراً، ميلاً ونبواً، ظهوراً واختفاءً، تحيزاً وإعراضاً »[24].

يحوي النص الأدبي في جوانيته فجوات متعاشقة أو بياضات بين الانفتاح والانغلاق تحفز المتلقي على ملئها، حيث «تؤدي الفجوات المحور الذي تدور حوله علاقة النص بالقارئ، ومن هنا تحرض فراغات النص المنبنينة القارئ على ممارسة عملية التخييل ضمن الشروط التي يحددها النص »[25].

إن النص الأدبي يتضمن في ماهيته عدداً كبيراً من الإشارات العائمة على سطحه تغري المتلقي باقتناص بعضها لفك مغاليق النص، وبما أن النص يعد بنية افتراضية تنطوي على تحفيزات motivations تستأهل استجابات وبلاغات فإن المتلقي يلفي نفسه، والحال هذه، أمام أفضية اللاتحديد واللاثبات.

وبدهي أن نشير في خضم هذا الحديث إلى أن مفهوم «أفق التوقع» أو كما أسميه في هذه المداخلة «بلاغة الانتظار» لم يك من بنات أفكار (أيزر وياوس) الألمانيين، إذ يعترف (ياوس) «باستيحاء هذا التصور من هرمنيوطيقا السؤال والجواب لدى أستاذه غادامير»[26]. ومن هنا «فإن استقصاء» «أفق الانتظار» هذا وكذا تنويعاته المفهومية من قبيل «تحول الأفق» و«اتحاد الأفقين» يكشف عن أن شجرة نسب هذا المفهوم تمتد في جذورها إلى أعماق الفلسفة الفينومينولوجية (الظاهراتية) الألمانية كما صاغها هوسرل Husierl وكذا غادامير وهيدغر»[27].

تبدو القراءة النصانية في سيرورتها نشاطاً متعدد الأوجه، ولأنها بدت من وجهة منظري التلقي فعالية وثابة «فقد انقسمت مدرسة كونستانس Constance إلى شعبتين مختلفتين جداً هما «جمالية التلقي» لـ (هانس روبير ياوس) ونظرية القارئ الضمني «أيزر عام 1974 »[28].

وقد ذهب (أيزر) إلى أن «جذور القارئ الضمني Implied Reader راسخة بشكل ثابت في بنية النص»[29].

لقد جاء علم القراءة الحديث فملأ الدنيا وشغل النقاد وأحدث تحولاً شاسعاً في طبيعة النقد وطريقة التعامل مع النصوص، فأضحى النقد علماً في السؤال قبل الإسراع في عملية طرح الإجابة، كما أصبح هم المتلقي، في الدرجة الأولى، معرفة السبل أو الطرائق التي شكل بها النص نفسه،

الهوامش

1) Vollmer, Kurt Muller, The Hermeneutics Reader (Text of the Veman Tradition from Past to the Present), Basil Blactwell, hd, 1986. P.1.

2) أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1992 ص 20.

3) مهيبل، عمر، خطاب التأويل - خطاب الحقيقة، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، العدد الثاني والعشرون، إبريل 2000، ص 50.

4) المرجع نفسه، ص 52.

5) أبو زيدو نصر حامد، إشكاليات القراءة، ص 22.

6) The Hermeneutics Reader. P. 35.

7) Gadamer, H. G, Philosophical Hermeneutics, Translated and Collected by David, G. E. Linge, 1976, p 206.

8) باعشن، لمياء، نظريات قراءة النص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة مج 10 ج 39 ذو الحجة 2001، ص 120.

9) شبيل، الحبيب، من النص إلى سلطة التأويل، بحث منشور ضمن أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية من 24 إلى 27 أبريل 1991 جامعة تونس كلية الآداب المنوبة مج 8 (صناعة المعنى وتأويل النص)، 1992، ص 457.

10) رالو، إليزابيث، أخيراً عثر على القارئ، ترجمة ثامر الغزي، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة عدد 8، مايو 1992، ص 138-139.

11) باعشن، لمياء، نظريات قراءة النص، علامات، ص 121.

12) نيوتن، ك.م، نظرية التلقي ونقد الاستجابة - القارئ، تر: سيد عبدالخالق، مجلة القاهرة، ع 161، إبريل 1996، ص 198.

13) طلبة، منى، الهرمنيوطيقا - المصطلح والمفهوم، إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد الرابع، أبريل 1997، ص 60.

14) البقاعي، محمد خير، تلقي «رولان بارت» في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي - كتابة «لذة النص» نموذجاً، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب» الكويت، مج 27، العدد الأول، يوليو/سبتمبر 1998، ص 25.

15) تادييه، جان إيف، جمالية التلقي، ترجمة بو شعيب الساوري، نوافذ النادي الأدبي بجدة، عدد 12 مايو 2000، ص 53.

الهوامش

1) Vollmer, Kurt Muller, The Hermeneutics Reader (Text of the Veman Tradition from Past to the Present), Basil Blactwell, hd, 1986. P.1.

2) أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1992 ص 20.

3) مهيبل، عمر، خطاب التأويل - خطاب الحقيقة، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، العدد الثاني والعشرون، إبريل 2000، ص 50.

4) المرجع نفسه، ص 52.

5) أبو زيدو نصر حامد، إشكاليات القراءة، ص 22.

6) The Hermeneutics Reader. P. 35.

7) Gadamer, H. G, Philosophical Hermeneutics, Translated and Collected by David, G. E. Linge, 1976, p 206.

8) باعشن، لمياء، نظريات قراءة النص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة مج 10 ج 39 ذو الحجة 2001، ص 120.

9) شبيل، الحبيب، من النص إلى سلطة التأويل، بحث منشور ضمن أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية من 24 إلى 27 أبريل 1991 جامعة تونس كلية الآداب المنوبة مج 8 (صناعة المعنى وتأويل النص)، 1992، ص 457.

10) رالو، إليزابيث، أخيراً عثر على القارئ، ترجمة ثامر الغزي، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة عدد 8، مايو 1992، ص 138-139.

11) باعشن، لمياء، نظريات قراءة النص، علامات، ص 121.

12) نيوتن، ك.م، نظرية التلقي ونقد الاستجابة - القارئ، تر: سيد عبدالخالق، مجلة القاهرة، ع 161، إبريل 1996، ص 198.

13) طلبة، منى، الهرمنيوطيقا - المصطلح والمفهوم، إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد الرابع، أبريل 1997، ص 60.

14) البقاعي، محمد خير، تلقي «رولان بارت» في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي - كتابة «لذة النص» نموذجاً، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب» الكويت، مج 27، العدد الأول، يوليو/سبتمبر 1998، ص 25.

15) تاديبه، جان إيف، جمالية التلقي، ترجمة بو شعيب الساوري، نوافذ النادي الأدبي بجدة، عدد 12 مايو 2000، ص 53.

16) ساسي، عمار، تلقي اللغوي للنص الأدبي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع بجامعة اليرموك 1997، ص 2.

17) إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، سلسلة الدراسات النقدية 2، د.ت ص 134.

18) الزهراني، معجب، تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، البحرين الثقافية عدد 16، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إبريل 1998، ص 130.

19) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2001، ص 54.

20) Holub, Robert. G, Reception Theory - Acritical Intrduction, Lonaton and newyork, P. 1985. P. 88.

21) بنحدو، رشيد، القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي، علامات في النقد، مج 9، جزء 36 مايو 2000، ص 395.

22) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص 129.

23) Lodge, David, Modern Criticism and Theory, Longman - London and newyork 1988, P. 212.

24) عياشي، منذر، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ط 1، 1998، ص 10.

25) سليمان، مالك، وولفغانغ أيزر - التفاعل بين النص والقارئ، علامات في النقد، جزء 25، مج 7، سبتمبر 1997، ص 220.

26) بنحدو، رشيد، القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي، علامات في النقد، مج 9، جزء 3، مايو 2000، ص 62.

27) المرجع نفسه، ص 390.

28) تاديه، جان إيف، جمالية التلقي، ترجمة بو شعيب الساوري، عدد 12 ماي، 2000، ص 62.

29) Holub, Robert G, Reception Theory, P. 85.

30) بنحدو، رشيد، القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي، علامات في النقد، ص 412.

31) تاديه، جمالية التلقي، تر: بو شعيب الساوري، ص 45.



الحفائر تتنفس

أفق الذات.. تجليات المكان..!

محمد الدبيسي

للحد الذي ينفصل فيه (عبدالله التعزي) كاتب الرواية.. عن الامتزاج بـ «بطل» روايته «الحفائر تتنفس»[1] يصبح فضاء السرد.. مشهداً تتشكل فيه حياة ذلك البطل.. وهو ما يمتلك المتلقي الواعي استيعابه؛ مستشعراً بنية الحدث الروائي؛ كفاعلية قرائية؛ ذلك لأن ثمة ضرورة لعدم اتحاد السارد والمؤلف وفقاً لما يراه الدكتور عبدالملك مرتاض «إننا نميز السارد عن المؤلف لأنهما في الحقيقة كائنان اثنان لا يلتقيان أحدهما كائن إنساني، والآخر مجرد كائن ورقي فكيف يتداخلان، فيلج أحدهما في جلد الآخر؟»[2].

وهذا الفصل المنطقي؛ هو ما يتبدى عبر بصيرة كاتب الرواية الذي يعبر بعفوية فنية عن بنى سردية تأخذ حقيقتها المطلقة من جذوة المكان.. وبعده الجغرافي والإنساني.. ويكون البطل.. البنى الدلالية في الفضاء السردي.. ليعيد لنفسه حقه الإنساني في التعبير عن أولوياته الحياتية.. والحياة في مدار النص؛ الذي يشكل بدوره مفاهيم حياتية وإنسانية. ينظم صوت البطل فيها.. أصوات الشخصيات.. ومتغيرات حياتهم.. التي تظهر للقارئ عبر عوالم منغمسة بالمكان.. وغير متجردة منه..؟

فالمكان.. ذات «الحفائر»: الحيز الموارب أمام القادمين إلى مكة.. حيث تبدأ منه حركة الزمن.. وحركة الذات..! الزمن.. المغيب عن الحاضر.. بفعل التقادم..! والمنبعث على مشهد السرد كتاريخ ووقائع.. فيها الحزن والأسى.. ومنظومات البيئة المجتمعية للمكان.. والتي تحضر بزخمها النفسي.. وبارتداداتها إلى تكوين عوالمها الحركية المكشوفة.. أمام البطل.. الذي يعيد الالتحام بها.. للتخلص من أوضارها.. مثلما

هي المعبر الأول.. لكل الباحثين عن الخلاص من ذنوبهم..! بوصفها نقطة الانتهاء من أمكنتهم الداخلية التي تلح ذكرياتها المقلقة عليهم..؟

والدخول إلى ساحة الغفران والطهر.. كما تمثل (الحفائر) بحكم تكوينها الجغرافي والاجتماعي؛ محفلاً.. لبنى إنسانية متداخلة ومعقدة..! يبدأها بوصف مشهدي لمنظر «العبيد» وهم يساقون إلى «الدكة»: «... ينتعلون أحذية مهترئة من الجلد القاسي، فتصبح أقدامهم محاصرة بأنفاس الجلد الميت المشدود حولها، فيما هم يرتاعون من هذا الموت الحي، المتعلق بأقدامهم المتعبة، تثار حول أقدامهم الأتربة الناعمة وتتطاير ذرات الغبار فيستنشقونها ويدخلونها - بخوراً متصاعداً من الأرض إلى صدورهم مع ما يلتقطونه من الهواء. من أطراف الحفائر الفائرة يتقدمون بهمهاتهم المنتظمة. وخطواتهم الساحبة تصدر أصواتها مرتفعة كلما اقتربوا من الدكة» ص 8 فثمة مشهد واقع مأساوي يلخصه هذا المنظر؛ الذي ظل متحفزاً في وعي البطل ومحتقناً يروم ساعة انطلاق..!

تلك الساعة.. التي كانت بمثابة علامة بدء استدرار الذاكرة واستعادة الماضي من لدن البطل، يمثل هذا المشهد بدايتها، مثلما يمثل المشهد ذاته العلامة الأكثر تجلياً في الذهن عليه عن الحفائر مما ارتبط فعلاً بتاريخها من أحداث..!

وأما (الذات) فهي ذات البطل.. وذوات الأشخاص المعني بهم.. والذين يمثلون محطات مفارقة في حياته.. بين ماض.. يمثله أبوه.. وحاضر يمثله هو..! وبين الماضي/ والحاضر.. يبحث «البطل» عن ملامح الفكرة المعبر عنها بالوقائع والأحداث، وينصت لهذه المشاهد المتتالية..! والتي يصغي ملياً لحركة تواردها من ذاكرته المعبأة بشتى الأطياف.

وقد تلون وصفه لمشهد العبيد على امتداد السرد الروائي بنبط أشد سواداً ووضوحاً من بقية الوقائع النصية التي يحفل بها العمل.. في إشارة

رامزة.. إلى رصيد تلك الأحداث في الذاكرة الروائية المنتجة.. وتحفيز لحضورها المختلف في ذائقة التلقي والتي يتوقف معها «البطل» متسائلاً.. عن حقيقة توارد تلك المشاهد..؟ بحيث تلتبس في ذهنه.. الأسئلة الملتاثة باستفهاماتها.. عن حقيقة ما يشاهده عبر توارده الذهني.. وبين ما يعايشه في زمنه الحاضر:

«.. فيلتبس على الواقع بخيالات هلامية خيالات أفقد صوابي أمامها وأعجز عن قبولها. فهي لا تحتمل، أشعر بها تتقدمني وتتجاوزني مصفة. وكأننا نتحمل معاً صراخنا في وجه الأيام..» ص 8.

ويتجاوز الكاتب نطاق ذاتية اللحظة وراهنيتها؛ ليصل إلى.. تحييد صوته/ عن أصوات السرد.. متيحاً لها مهمة التشكل والترابط، والتفاعل.. لينقل حرارة تلك الحياة في محفل أشد ما يكون تعقيداً وتشابكاً.. دون أن تضيع خيوط لعبة السرد من يده.. فالحيز الموارب، الذي تمثله «الحفائر» هو ذاته الحيز الذي يتمثله (عبدالله التعزي) في التزامه الإبداعي/ الذاتي.. في عدم المساس بتفاعل السرد المكتوب، المنطوي على شخصياته، التي تعبأ بتكوين خطوطه ومفارقاته وتشاغل بعلائق الحدث السردي؛ المنشد إلى حيوية الحياة وتفاعلاتها..

وباستثناء ما قدمه كإضاءة أولية لما يمثله الحيز «الحفائر» في نفسه وكتعبئة مفاجئة للقارئ أن يطل بوعيه على «حيز» ربما يجهله..! وربما تستنطق دلالته الاسمية، معنى مغايراً لما تشكله بنية الرواية كدلالة ارتكازية لمضامينها:

«الحفائر نفسها، قبر كبير، يحتوي على ألوف القبور وكأنها ستستمر في وجودها ما استمرت أسرارها في الكتمان.

الشارع في الحفائر يرتسم بين البيوت وتحت الرواشين كخيط رقيق

يمسك بزمام الحارة من داخلها، ويعبر بها ما بين الهواء والسماء إلى أن يصل إلى خط الأفق..» ويكاد يرسم علامات مشهدية للحفائر، تنطق بملامح عيانها المنظور والمشاهد، ومحاولة التماس أفق وجداني نسقي لها كحيز، ونظام جغرافي مختلف في معماريتها الشكلية. وهذه التعبئة الدلالية.. لتكوين كنه تعريفي للحيز، تتفرس في ذاكرة القارئ.. عن مكان.. يتوق لاكتناهه.. واستشراف عوالمه الموصوفة في السرد.. وهو ذاته يعيد تجسير دلالته.. ويستظهر أسرارها المكتومة..

والكاتب الذي يحترز للمكان (مكة) بهذا مفهوم، إنما يضع جزءاً من ماضيها أمام إضاءات سرديته الكتابية.. ويتناول أجزاء من تكويناتها الحياتية.. معيداً الاعتبار للمكان المحلي.. والذي لم تحفل به الرواية السعودية كثيراً..!

إذا ظل مندغماً ومغيباً في ذوات روائيين لامسوه من خلال حضور ذواتهم وذوات أبطالهم الطاغي، والمهيمن على حقائق وقوة وجود المكان. ولكن المدينة التي ينحاز عبدالله التعزي لإضاءة أحد أهم أحيزتها.. تضعه في موقف المعاين الخبير بتلك التفاصيل المسكوت عنها.. والغائبة في الضمير الثقافي وتجعل عمله السردي وجيهاً ومنطقياً في استبصار واعٍ للحيز المكون لجزء من المكان/ (مكة) وهو الحاضر في الذهنية القارئة.. إذ إن اسمه المجرد (مكة).. يعيد للذائقة القارئة إعلان فضولها في تتبع جزء من سيرته.. وارتباطاته بأشخاصه وترسم الرواية.. مشهد (الحياة) محيلة إلى الدال الرمزي «الحفائر» كمعبر للبراءة والانعتاق من الذنوب، عبر بنيتين رئيستين ترتكزان على فكرة (الإنعتاق) ذاتها:

الأولى:

- جلد الذات من لدن «البطل» المسكون بتابو الذاكرة المحتشدة بصور شتى من الأسى والإحساس المؤلم بوقائع الماضي.

والثانية:

- بما تجسده الأحداث من صور (سوق العبيد إلى سوق النخاسة وهم مكبلو الأرجل لبيعهم..) ذلك المشهد الذي يرهص لما يلي من أحداث وكأنه مبتدأ الحاضر.. ينسج الماضي فحواه ويعيد استبصاره.. على ذلك النحو الداعي إلى التأمل.. وليكون أفقاً ينسل «البطل» من خلاله.. إلى بناء المشهد السردي عبر «الذوات» التي يستنطق وجودها.. ويعيد نثراً حواراتها على امتداد الرواية..! وكأنما هذه الذوات تستجدي خلاصها المنقي لها من أوضار هذه الصور والوقائع الدامية.. وتبتني وجودها الحاضر.. الذي يستجمع ذلك النسيج البشري المتنوع.. ويضفي على حركته مزاج الإنسان المكي.. وتفاصيل حياته اليومية والتي تتجلي عبر هذا السرد بفحواها وتفاصيلها الطبيعية.. والتي تزخر بحرارة المد الشعبي الحميم في النفوس.. والذي قدمه السارد بلهجته (المحكية) ليؤكد حرارة صدقه.. واندياحه عفوياً كما تلهج به الشخصيات.. وهو بذلك يجسد للقارئ.. نظم التفكير الذي يسير طبيعة هذه الحوادث ويعبر عن قناعات أصحابها.. في الوقت الذي ينتقل فيه نبض الذوات.. ويعكس طبيعة أولوياتها الاعتبارية.. ومناخات انوجاد الحركة الحياتية في ذلك الجزء من العالم..!

ويمثل الانسجام في توالي الحركة السردية بمنطوقها الشخصي الخالص، ونظام ارتباطها ببقية الأجزاء، التي يتحدثها البطل، بصياغتها الفصحى؛ انتصار لقدرة السارد على نسج أفق السرد.. بتلك الكيفية المتناغمة الأجزاء.. والمترابطة عضوياً بالتعبير عن مضامين البنى السردية بمنطوقها الشعبي والجريئة في سياق السرد.. وتعبيرها عن حزمة مضامينية نصية.. في ذات الوقت.. تحيل بمنطوقها ومفهومها إلى استرجاع «البطل» الحرارة لهذا الحوار.. وإعادة تكوينه بطبيعته الأولى

المولدة له.. بالصدق والحرارة ذاتها.. ثم استئنافه التعليق على ذلك الحوار وإعادة وصفه.. بضمير (البطل) الذي يتمثل الحوار؛ كمحرك له باتجاه تشكيل بنى جديدة في السياق السردي.. كما يقدم القاموس الشعبي المتداول؛ كلماته ومفرداته.. محيلاً إلى ركيزة دلالية مهمة تكمن في متداول الخطاب الشعبي في مكة والحجاز عموماً.... تداول لغوي لبيئة المكان.. ونظم خطابه.. وأدوات قاموسه المجتمعي.. المتلون بنكهة المكان وسمات خصوصيته.. «الدكة، هبقة، الكريك، الفاروع، المخدة، التعميرة، فتة المقادم، التبسي،... إلخ».

فمتداول هذه الألفاظ في سياق السرد الروائي، يجذر دلالة الانتماء للمكان.. وانطلاق البؤر السردية من عمقه المكون للبنى الإنسانية المتحاورة.. والتي ترد على لسان المتكلمين.. والمتحاورين.. بزخمها المعبر عن بيئة مكانية متجانسة.. تأخذ حواراتها بعداً شفافاً في تكوين صورة محددة المعالم عن طبيعة العلائق التي تربطها.. وإذا كانت قد انطلقت من تلك المتداولات الخطابية.. وبصياغتها اللغوية.. في السؤال والجواب.. والتعليق.. منتمية إلى حقل التعبير الشفهي الشعبي، إنما تمثل بنية سردية في سياق الخطاب السردي العام، والذي أسلفنا الإشارة إلى مهارة الكاتب في تمكين «البطل» من الاضطلاع به.. دونما تدخل في توجيهه.. أو تسريب ذاته إلى جزء من أجزائه..

«وفي نظرية الرواية يدخل المكان عنصراً رئيساً لا يمكن تجاوزه في أي عمل روائي، وقلما نعثر على تعريف للرواية يهمل عنصر المكان، فالشخصيات تحتاج مكاناً لحركتها.. والزمن يحتاج مكاناً يحل فيه، ويسير منه وإليه والأحداث وسردها يستحيل إذا تم اقتطاعها وعزلها عن الأمكنة فلا شيء يجري ما لم يجد ما ينشئ جريانه عليه»(3).

ومن هنا يأتي تجسيد الرواية لتفاصيل الحياة خلال تلك الفترة

التاريخية، وإعادة كشف للأجزاء المضمرة المستترة في سكونية المكان.. والتي تحتفي في ضمائر الشخصيات التي تعيد كينونتها على النحو المتكامل.. والكاشف.. لبؤرة مكانية زاخرة هي «الحفائر» والتي يتردد اسمها في السياق السردي تأكيد لتملكها زمام التسامي بالمكان.. من بؤرة المضمر المستتر إلى تجلي الحياة بعراكاتها وإشكالياتها المتنوعة...!

ففي أكثر من سياق روائي في جملة العمل.. يتوقف «البطل»/ السارد.. ليضفي على دلالات السياق.. والحوار.. والوصف.. ويعيد التلقي إلى مفهوم «الحفائر» كبينة قادرة على توليد كل هذه الأحداث والدلالات:

«.. لم يؤذن مؤذن الفجر عندما فتحت الباب ودخلت بيت سراج الأعرج. كان السكون قد لف الحفائر من كل الجهات. وقع قدمي بجرح صمت الليل عندما تصطدمان بحجر أو علبة فارغة. كنت أتكلم مع نفسي بأصوات مبهمة لا أفهم منها..» ص 135 فـ «الحفائر» هي العالم المكنون.. الذي يفجر كل الأحداث.. ويجسد تلاقي ضمائر هذه الشخصيات المتباينة على الإنصات لقانون هذا المكان المغيب عن وجود التلقي القارئ البعيد.. وهو ذلك الحيز من الأشخاص الذين يتوالدون من ذاكرة «البطل».. ويعيد كشف حياتهم.. كما تقدمها حواراتهم ونقاشاتهم.. وهو الحيز المتعارف على مناخه الفكري لدى أهل مكة وساكنيها.. المنكشف أمامهم بما يحفل به من أحداث.. بذات الطبيعة المتبادلة مع القادمين إلى مكة والباحثين عن نور الرحمة والغفران.. وإذا كان قد ظل في أزمان شتى.. لا يشي للقادمين إلا بكونه معبر إلى مكة.. وإلى مقصد القلوب.. فإنه يمثل في الرواية.. ذلك الرصيد من الحياة الإنسانية.. التي تتقاطعها.. أوصاب النفوس الإنسانية ومتغير الحياة اليومي.. في مرحلة زمنية يستعيدها «البطل» وهي بذلك:

«تكوّن صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيشي وفق الزمن الواقعي..»[4].

وهي هنا تأتي منساقة للمتغيرات الماثلة لعيان التلقي.. والتي تقدمها الرواية على مفرق مصير «البطل» بين ما كان في «الحفائر» وما هي عليه اليوم.. فإنما ذلك في الآن ذاته يصور جزءاً مخفياً من حياة (الإنسان) في الحفائر.. وكيفية تحول (الإنسان) فيها وعبر أزمنة شتى.. إلى (قارئ) لذلك المتغير الذي ينصت لقانون الزمن.. ويبقى صادقاً في قص أحداث مغايرة، حفل بها ذلك المكان.. وبقيت في ذاكرة «البطل» استعاد تفاصيلها في لحظة مواجهة ناجزة عن الموجع المتسائل عن المصير المستقبل..؟ وبماض شكل معالمه البارزة في ذهنه والتقت أحداثه بذاكرته... وإذا كان الحوار وحده.. قد ظل منتمياً إلى صدقه الواقعي.. في الهيئة التي قدمتها الرواية؛ حوار شعبي، متناه في إيغاله في متداول اللهجة الحجازية فيما يقوم «البطل» بالوصف المشهدي التالي للحوار والمكمل للدلالة.. فذلك عامل إسنادي يعطي للصيغة الحوارية في الرواية بعدها الدال على التصاقها بالمكان والبيئة الاجتماعية..

وإذا كان صوت المكان.. قد استسلم لمد الماضي... وجسارته في الانطلاق عبر «البطل» لتبيان الجغرافيا الإنسانية للبنى الشخصانية كل حده.. فإنما ذلك أقدر على إيصال البنية الروائية في مفاصلها السردية إلى وعي القارئ، ليتسطيع الدخول في المشترك الإنساني النابض الذي تطل به الرواية.. والتي انفسحت في مشهدها الحياتي.. مستوعبةً الأكثر قوة.. والأقدر على الاستجابة لصوت (الذوات) المتعددة والتي يتعالى حوارها.. وينخفض.. عبر مفاصل حوارية. تناولت موضوع ذلك التصوير واستوعبت أطرافه. فقد كانت الحركة الحياتية اليومية.. وحِراكها الصاعد،

المتناغم مع بيئة المكان.. مغيباً لمثل تلك الانحيازات.. في ظل هيمنة صوت «البطل» على مسار الأحداث.. واستدعائه الذاكرة الذهنية لكشف عوالم «الحفائر» المخفية.. وما يستدعيه السياق السردي من تحفيز الشخصيات على الإفضاء بمكنوناتها.. أو نقل حوارها على المشهد السردي.. فقد أتسق مع المنظومة الكلية للبنية السردية في العمل، مما يعطي لطبيعة هذا السياق.. فضاء تتشكل فيه كاريزما مستقلة لكل شخصية.. تماماً كما يعبر عن ذلك الحوارات المقطعية التي تشكلت وفقاً للسياق السردي.. في توليفة صياغية.. تنهل من معين المكان المجتمعي ومواضعاته المباشرة والمنطلقة عفوياً من الشخصيات المتحركة.. التي تنم براءة التكوين النفسي لها عن بساطتها وإقبالها على الحياة.. ورغبتها في التعايش؛ كما تشكف عن ذلك تفاصيل حوارها المنتظم في سياق السرد، كما يعكس منطقها الحواري مزاج الشخصية (المكية) وقابليتها للحوار وسرعة البديهة وحضور الرد.. والانفعال بما يطرح أمامها من مشاهد.. في سعي سردي لربط الشخصية؛ بركائز البيئة المكانية وبناها الذهنية وقد تبدى حضورها على المشهد السردي على محورين:

الأول: الشخصيات العابرة.. والتي يفترضها الحوار.. وتتقاسم مهمة تكوينه، وتنفصل وجودياً في المقاطع السردية اللاحقة.. بما أنها تمثل حالات عابرة في البناء السردي العام. ويختفي وجودها الشخصاني في الحضور.. بينما يبقى.. حضور مضامين حوارها ودلالاته متسقاً مع صيرورة السرد لمراحل توتر لاحقة. وحيوية في وجودها العابر، والمنفصل.. تشي بدلالات تعبيرية في تكوين البنى الدلالية للسرد..!

بينما ينتقي البطل المحور الثاني: وهو الشخصيات المستمرة.. في استدامة وجودها كبنى تمثل ركائز الدلالة.. مثل: «سعدية، سراج الأعرج، الأدب، الأم، محمود الدنديري، حليمة الجبرتية» حيث يتخذ الخط السردي

هذه الشخصيات، كركائز في وجودها المستديم، في تحريك الحوار المتنامي المتصاعد به.. إلى مستويات مشحونة نفسياً ومعبأة، بفيض من الوجود المؤثر في المنظومة السردية.. ويتحمل «البطل» عبء إيجاد مهاد عيني وواضح لوجودها المتشاكل مع حديثه وتفسيرها المنطوق، لبنى الحوار السردي في الرواية، وتكوينها لجزء مما يحتويه وعي البطل، حيث إنها تلتصق بحياته.. وتمثل حاضره الذي يكشف كثيراً من معالمه ورصيده على مستوى الحضور المباشر البسيط، وفي أعماق تفكيره، بما يشكل مناخاً واقعياً.. يتموضع في التناول الموضوعي لتفاصيل حياته.. مجرداً من الإحالات التخيلية التي ربما تعتسف فاعلية الحوار الممكن.. في إطار حيز معيشي فاعل في العوالم الداخلية للشخصيات! فالبعد الدلالي الذي يمثله «البطل» كناص يسترجع التاريخ الإنساني/ الذاتي.. القريب للحفائر.. ويتعاضد مع الإشارة الرمزية لتلك الأسماء.. المستوحاة من صميم الواقع المكي، وبيئته الخاصة.. فحين يمثل الأب والأم.. المهاد الأولي للتنشئة الاجتماعية.. وحقن وعي «البطل» بمحركات وعي اجتماعي ومواصفات تقاليد صرفة..!

ينساق «البطل» لاحقاً للاندماج في الشخصيات المواربة لوجوده في «الحفائر» ويشكلون جميعاً رصيداً رؤيوياً تظل ملامحه توجه مسار «البطل» عبر الأحداث السردية.. وإذا كان سراج الأعرج كحي، يأخذ تلك الصفة العجائبية، بين يقين البطل به «كميت» واستحضاره له على تلك الصفة ليشاركه التعبير عن مفاهيم حقيقية مستوحاة من نبض «الحفائر» الحيز المتناهي من المكان العام في وعيه.. والذي يظل ملحاً في حضوره في تفاصيل السرد ودلالاته..

وقد خص الشخصيات العابرة بذلك الحوار المتجلي بصياغته الشخصية الشفهية.. لإذكاء عنصر هذه الشفهية، كفطرة مباشرة وواضحة

وعفوية في تعبيراتها.. فقد كوّن الجزء الوصفي للصياغة السردية التي تتبدى فصحوياً؛ كمعبر آمن لرسم دلالة عامة لفحوى السرد وهويته الموضوعية..!

- فهل كوّن هذا العمل مراده السردي ومبتغاه الدلالي لرسم هوية «الحفائر».. وحيزها في ذاكرة الذائقة المتلقية..؟ وهل تختزل «الحفائر» المكان العام وترمز إليه في إحالاتها السردية...؟

- فعنوان الرواية (الحفائر تتنفس) والمكون من المبتدأ والخبر.. كلازمة لغوية متكاملة.. في بنيتها المختصرة..! تضع القارئ أمام أفق متسائل عن كينونة ذلك التنفس»..

- تتنفس ماذا..؟ وهو الناظم السردي.. الذي اختزله العنوان... وجسّد أفقه المستتر في دال الجملة العنوانية..

فقد كان «نَفَسُ» الحفائر.. هو تلك العوالم المجسدة عبر السرد.. وكينونات الذوات.. بدءاً من البطل.. ومنظر «العبيد» في دكة البيع.. وساحة النخاسة.. وومض إنسانيتهم المهدرة.. المتبخرة في وجع الأسى وويلاته! والذي يصوره السرد..!

وتردد ذلك المنظر في ذاكرة البطل.. وحضوره المتردد الذي يخز وعيه كلما انساق في دوامة الحياة.. واستسلم لوطأة تفاصيلها.. وفقاً للتصور الفني الذي تنتجه الذات الراوية وتسييرها للأحداث ذلك أنها: «تلعب دوراً مهماً في السرد. كما أن مقومات الأماكن والروابط بينها يمكن أن تكون ذات مغزى وتؤدي وظيفة على المستوى المضموني أو البنائي»(5) على النحو الذي يصوره ذلك المزيج الإنساني الفريد الذي تكونه بيئة «الحفائر» وتمثله ذوات الأشخاص وأصولهم العرقية المتباينة..! وطعم الحياة وعذابها..! واندغامهم في تشكيل بيئة إنسانية تتقاطعها انشدادات إلى أصول قناعية في نفوسهم... وانسياقهم إلى لعبة الحياة

(الوجود)/ والموت..! بينما ينمُّ الزمن.. وتبدله ما بين ليل ونهار.. عن أطياف «الحفائر» وهي تسكن لوطأة الليل فتشف عن صوت الرحمة.. تتهادى بشعاعه نفوس القادمين.. بينما يختبئ خلف رواشينها قلق اليومي ونزعات الذات..!

وحيرة «البطل» في مفترق المصير بين الماضي الذي يكتنفه ويتنفس بوعيه..! وبين حاضر يتحدث عنه ويعايشه عبر نظم السرد وفواصله..! وهو الحياة والموت.. اللذان يتبديان له في حيرة عجائبية أمام جثة «سراج الأعرج» ولوحة «العبيد» النابضة في مخيلته وانفصاله عن أبيه الذي صار حضوراً وهمياً يحيلانه إلى السؤال المتكرر عن هويته..؟ ومن يكون..؟ ويسلمانه إلى فيض من عتمة الحيرة.. وظلمات الصير..! فيستهدي للهروب من ذلك بـ «الحفائر» وقد أوصدت أبوابها أمام سؤالاته:-

«خرجت وأنا أستعيد كل الصور حولي.. صعدت الجبل.. نزلت إلى الشوارع.. حاولت أن أطرق الأبواب علّها تدلني عليه.. لم يدلني أحد اتجهت إلى المقبرة.. تسلقت سورها.. قفزت إلى الداخل. كانت الأرواح تحلق فوق رأسي كطيور مهاجرة لا وجهة لرحيلها ولا صوت لها. ركضت إلى أن وصلت إلى المقبرة جلست بين القبور تتداخلني رهبة الموت وصرخات الأموات تزلزل الأرض من تحتي (خمشت) بيدي التراب وأخذت أنبش القبر بقوة والتراب يتطاير حول أنفاسي اللاهثة وأنا خائف أن أموت في القبر أو أجد سراج الأعرج بجواره..» ص 190.

وبهذه الخاتمة التراجيدية.. التي تفسر القلق الوجودي الذي يكتنف وعي «البطل» الذي استأنسه في ضمير الحكي السردي عبر مقاطع الرواية.. وكان قميناً في أن يجسد كل المواقف المواتية.. ويحفز ظمأ اللغة المنسوجة في ضمائر الشخصيات، على البوح والإفضاء، لتكوين صعيداً

إنسانياً مشتركاً.. يصل به في النهاية، إلى التوقف أمام الموت..! (المكان) والقفز إلى المقبرة.. الملاذ الأخير للأرواح الصاعدة إلي ربها.. والملاذ القسري الذي أفضت به إليه سؤالاته المقلقة والمصيرية..! وهي تحيله إلى نهاية الحياة ذاتها، والتي امتدت عبر الرواية ناطقة بفحواها.. ومجسدة لصورة صادقة عن «الحفائر» كونها أنموذجاً دلالياً حقيقياً للمكان (مكة) وما تقتضيه مقامات السرد من احتواء أقاصي ذلك المكان.. وديناميكة حركته وصراعه اليومي وفصوله الدينية، المشار إليها اعتباراً في الرواية كجزء في بنية البيئة المكية.. والتي انتظمت في النسيج السردي كمحاور منطلقة من ذوات شخصية في اعتبارها الإنساني..

فخفاء هوية البطل، التي ظل يبحث عنها في الرواية.. تعادل عجائبية حضور «سراج الأعرج» ومباغتة منظر «العبيد» الذي يلج فجأة المشهد السردي.. كأنما انقدح في وعي البطل.. كمؤشر على تداعي صور الأسى المعلن، عبر الوقائع السردية.. وحركية الحوادث الشخصية والمخفية ضمناً في وصف البطل لمجريات حياة «الحفائر»..! الحفائر الإنسان.. والمكان.. والماضي والحاضر.. والمعبر المتغير.. والحيز الثابت..!

إن حضور هذا العمل في ساحتنا الثقافية وفي خطابنا الروائي.. يؤصل لمفهوم المكان.. كجمالية فنية.. يساهم (عبدالله التعزي) في تأسيسها في الذائقة وقد تخلقت جمالياته الصياغية.. ورؤيته السردية.. إلى رصد نبض المكان.. وحيويته عبر بصيرة فنية واعية بأدواتها وصادقة في تناولها.. وإجراءاتها..

الهوامش

1) عبدالله التعزي.... الحفائر تتنفس.. رواية صادرة عن دار الساقي الطبعة الأولى 2002م.

2) د. عبدالملك مرتاض، في نظرية السرد، بحث في تقنيات السرد سلسلة عالم المعرفة ديسمبر كانون الأول 1998 ص 260.

3) د. صلاح صالح وقضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، القاهرة 1997 ص 12.

4) د. مراد عبدالرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجاً، الهيئة المصرية للكتاب 1998م ص 10.

5) د. حميد الحمراني، بنية النص السردي، المركز الثقافي بيروت 1993م ص 65.

* * *

ماذا بقي من سوسير؟؟

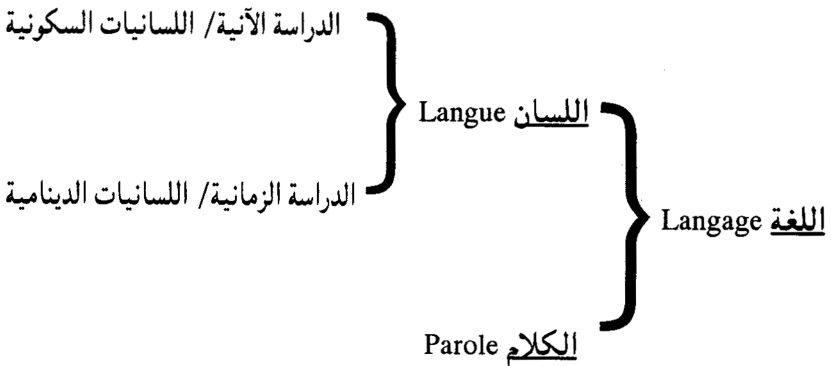
ثامر الغزي

مرّ ما يقرب من القرن على ظهور الثورة السوسيرية الناجمة عن دروس سوسير(*) التي ألغت كل نظر نحوي معياري، وهمّشت الدّراسة التاريخية، ومقابل ذلك فتحت الباب واسعاً أمام تيّار بنيوي وصفي آني. ويحقّ لنا الآن أن نتساءل: إلى أين وصل المشروع السوسيري؟ وما الذي تطوّر فيه؟ وما الذي بقي من هذا المشروع؟

لا يستطيع أحد أن ينكر أن كل المدارس اللسانية الحديثة إنما هي وليدة الأسس التي أرساها سوسير في دروسه، بل إن جلها ليس إلا استثماراً لما جاء فيها، لذلك فقد يكون من المفيد هنا الوقوف عند أهم تلك الأسس التي مثلت العمود الفقري لبناء مشروع سوسير وتبيّن ما طرأ عليها من تطوير وتعديل أو تثبيت.

1 - **الآنيّة والزّمانية:** كل من بين أهم ما نقد به سوسير اللسانيات التاريخية أنها باعتمادها الدراسة الزمانية (étude diachronique) منهجاً لا يمكن أن تؤدي إلى إنشا تصوّر للغة باعتبارها «نظاماً» ذلك أن «النسق آني دائماً»[1] وأقام بناءً على نقده هذا مصطلحاً منهجياً لم يُسبق إليه في دراسة الألسنة وهو «الآنية»[2] لكن سوسير لم يلغ الدراسة الزمانية، فهو يفرد لها في دروسه قسماً أكبر من القسم الذي خصّصه لعرض الدراسة الآنية، وإنما دعا إلى ضرورة اعتماد المقاربتين الآنية والزمانية مع أولوية للدراسة الآنية، وهو يحدّد الآنية بأنها الحالة المؤقتة للسان ما في زمن محدّد من تطوّره مع تجاهل مطلق لذلك التطوّر (مقابل الدراسة الزمانية التي يعرّفها بأنها تاريخ الوقائع اللسانية)، فـ «أول ما يشد الانتباه عند دراسة الظواهر اللغوية هو أن تعاقبها في الزمن أمر

لا وجود له بالنسبة إلي المتكلم: فالمتكلّم يجد نفسه دائماً تجاه حالة لغوية ما. ولذلك يجب على الألسني الذي يريد أن يدرك حقيقة هذه الحالة اللغوية أن يضرب صفحاً عن جميع الأمور التي استحدثتها، أي أن يتجاهل الزمانية... فكما أنه يكون من قبيل العبث أن تحاول رسم منظر جامع لسلسلة جبال الألب بالتقاطه وأنت تنظر إليها في نفس الوقت من قمم متعدّدة من جبال «الجورا» إذ ينبغي أن يُرسَم المنظر من نقطة واحدة، فكذلك الأمر بالنسبة إلى اللغة فأنت لا تستطيع وصفها ولا ضبط قواعد استعمالها إلا إذا قصرت نظرك على حالة معيّنة من حالاتها. ومثل الألسني يتتبّع تطوّر اللغة كمثل الملاحظ يتحرّك متنقلاً من طرف جبال الجورا إلى طرفها الآخر لملاحظة ما يحدثه تغيّر موضع الملاحظة من تحوّل في أبعاد عمق الصورة[3] ولذلك يربط سوسير الدراسة باللسانيات السكونية Linguistique Statique والدراسة الزمانية باللسانيات التاريخية أو الدينامية Linguistique Historique ou Dynamique ويصل إلى وضع الترسيمة التالية:



وبالرغم من وجاهة هذا التصور في حينه فقد تعرّض لنقد شديد. ولعلّ أبرز من نقده اللساني الروسي رومان ياكبسون[4] الذي أشار إلى أن

تصوّر ثنائية الآنية والزمانية تصور متجاوز، ويعتبر أن الخلل يكمن في الخلط بين ثنائية آنية/ زمانية من جهة وثنائية سكونية/ دينامية من جهة أخرى، فالآني لا يعادل السكوني حتماً، بل إن التغير اللغوي، في بداياته، حدثٌ آني، ولذلك يجب أن يشمل التحليل التغيرات اللسانية ومقابل هذا فإن التغيرات اللسانية لا يمكن أن تُفهم إلا بواسطة التحليل الآني.

ويرى ياكبسون أن اللسان في كل تغيير يمر بثلاث حالات: حالة «أ»، ثم حالة «ب»، ثم حالة وسط بينهما. ويعطي مثلاً لذلك حرفي [e] و[i] اللذين كانا في اللسان الروسي متمايزين عند الجيل السالف في موسكو، في حين أنّ الجيل الجديد وأبناءه لا يميّزونهما ويخلطون بينهما وينطقون دائماً [i]، ولكن بالنسبة إلى الجيل الوسط فإن التمييز بينهما كان اختيارياً أي أن للجيل الوسط ترميزاً يحوي هذا التمييز يُلجأ إليه إن احتيج إلى رفع الالتباس، أما في الاستعمال العادي فإن هذا التمييز يمكن التخلي عنه وهكذا، ولبعض الوقت توجد نقطتا البداية والنهاية للتغير في شكل مستويين أسلوبيين مختلفين. وإضافة إلى هذا فإنه حين يدخل عامل الزمن اللعبة، فإنه يصبح هو نفسه رمزاً ويمكن أن يُستعمل باعتباره أداة أسلوبية، فحين نتكلم بشكل أكثر محافظة فإننا نستعمل الصيغ الأكثر قِدماً، أما عند الرغبة في إعطاء الانطباع بأننا أكثر شباباً فإننا نستعمل الصيغة الأكثر جدّة (أي الخلط بين الصوتين). ويضيف ياكبسون أنه في فترة ما يتعايش الجيلان، ذلك أن الجيل الأول لا يمكن أن يندثر فجأة بين عشية وضحاها. ولعل في اللغة العربية ما يجري مجرى المثال الذي ساقه ياكبسون، نعني به التمايز بين تجسيد القاف صوتياً في البدو (ينطق حرفاً حنكياً يطابق كافاً مجهورة) وفي الحضَر (ينطق حرفاً حلقياً مهموساً)، فالحالة «أ» التي تحدّث عنها ياكبسون هي النطق البدَوي، أما الحالة

«ب» فهي النطق الحضَري (لدى الأجيال الجديدة التي لا تستعمل النطق البدوي مطلقاً)، ويوجَد بين الحالتين حالة وسط هي حالة آبائنا الذين يستعملون النطقين معاً ويمتلكون طرائق الترميز وفك الترميز الخاصة بالنظامين كليهما.

ويوافق ياكبسون اللساني هيل Hill في أن الخطأ في الفصل في الآنية والزمانية، يعود إلى حد كبير إلي الربط بين ثنائية الآنية والزمانية، وثنائية السكونية والدينامية، فالآنية لا تساوي بالضرورة السكونية، «ففي السينما مثلاً لا ترى أشياء ساكنة، إنك ترى خيولاً تركض وأناساً يسيرون وحركات أخرى»(4)، ومقابل ذلك نرى في ملصقات الإشهار أشياء ساكنة، ولنفترض أن ملصقة ما لم تُغيَّر طيلة عام كامل: إن هذا شيء ساكن دون شك، وسيكون من الشرعي جداً أن نتساءل: ما هو الشيء الساكن في اللسانيات الزمانية؟ يجيب ياكبسون بأن محاولة تحديد ما هو ساكن غير متغير في لغة ما منذ أقدم العصور إلى العصر الراهن، هي إشكالية سكونية ولكنها في الوقت نفسه إشكالية زمانية.

وبذلك يخلص ياكبسون إلى أن الدراسة الزمانية يمكنها أن تنصبّ على إشكالية آنية (كمحاولة دراسة العناصر الثابتة في لغة من اللغات منذ أمد بعيد)، وفي المقابل فإن الدراسة الآنية يمكنها أن تنصب على إشكاليات دينامية متحركة كدراسة النظام الصوتي للقاف في العربية في المجموعات التي تستعمل نظامي النطق المذكورين حيث حركة اللغة واضحة، فهي هنا في أوج تغيّرها مستبدلة نظاماً بآخر.

وللأستاذ عبدالسلام المسدّي رؤية جديرة بالعرض في نقد التصوّر السوسيري(5) (نظن أنه لم يُسبَق إليها فيما نعرف)، تتمثل في أن «الآنية في حقيقة أمرها لا تنفك عن الزمن، ولكنها تستند إلى زمن افتراضي يُرمز إليه بنقطة على المحور الزمني المتعاقب، إلا أن حيّز هذه

النقطة قد يكون يوماً أو سنة أو عقداً أو قرناً أو عصراً من العصور. فالآنية ليست إقراراً بالزمن ولا نقضاً له، وإنما هي استيعاب لأبعاد «الزمانية» في تجمّعها، فهي تعكس المنطق الصوري للأحداث لأن الزمانية تبدو متركّبة من سلسلة نقط الآنية، أي أن الزمانية تحتوي الآنية. فإذا بالآنية تستحيل منهجاً مستوعباً لأبعاد الزمانية»(6).

ولعل الرغبة في إعطاء صورة أكثر عمقاً ووظيفية هي التي دفعت بالأساذ المسدي إلى إعادة بناء الدراستين في نسق أكثر تكاملاً فذهب إلى أن اللسانيات «كأنما أدركت نسبية القيم في تعارض المقولتين بل كأنما أدركت أن «الز مانية «قضية» وأن الآنية «نقيضة» فأحسّت بأنها مدفوعة إلى البحث عن «التأليف» حسب الثلاثية الجدلية.. ولم يطل الأمر باللسانيات حتى سكبت مقولتها الآنية بكل ما تضمّنته من تراكمات المقولة الزمانية في بعد جديد لنصطلح عليه بالبعد التكويني أو لنقل البعد النشوئي... ولقد أوقفنا الفحص على ما بدا لنا بديلاً من المقولتين الأوليين نعني المقولة التكوينية وهي التي كانت في نظرنا المحرك الأساسي الذي أوقف جاكبسون على أسرار جهاز التخاطب في أطرافه الستة بمختلف الوظائف، وهي الحافز الذي دفع هاريس ثم تشومسكي إلى القول بمبدإ البنية العميقة من حيث هي صورة خفية يقدّر أنها أصل النشأة والتكوين»(7).

تلك إحدى ركائز النظرية السوسيرية تتراجع إزاء بحوث تقوم بنقدها والسعي إلى تجاوزها.

2 - قضايا الدليل اللساني:

* **الدال/ المدلول**: يتأسس الدليل اللساني لدى سوسير باعتباره

الوحدة الدنيا التي يمكن استبدالها بوحدة مختلفة في محيط مماثل. وهو كيان مزدوج، فهو جماع مصطلحين كلاهما نفساني، وهما مترابطان عبر التداعي، فالدليل اللساني، لا يوحد بين شيء واسم، بل بين مفهوم concept وصورة أكوستيكية image accoustique. ويدقق سوسير حد الصورة الأكوستيكية بأنها ليست الصوت المادي، وإنما هي الأثر النفساني l'empreinte psychique للصوت،، ويطلق عليها مصطلح الدال، ويحتفظ فقط بالخصوصية النوعية لهذه المتتالية الصوتية المسماة دالاّ، نعني بذلك خصوصية الخطية (عكس الدالّ في الأنظمة السيميولوجية الأخرى حسب تصوُّر سوسير)[8].

أبرز من نقد تصوّر سوسير لثنائية الدال والمدلول اللساني الدنمركي يلمسليف Hjelmslev إذ عاد إلى لسانيات الكلام (عكس سوسير الذي توجّه نحو لسانيات اللسان) وأفرد أحد فصول كتابه (الفصل 13 بين الصفحتين 65 و79) للبحث في خصائص الدليل اللساني، وقد أخذ يلمسليف سوسير بقوله بإمكان وجود مادة للأفكار مقابل مادة للأصوات كلتاهما مستقلة عن الأخرى[9]. وقد أدت مقدمات يلمسليف النظرية إلى استبدال طرفي الدليل المعروفين لدى سوسير بمصطلحي التعبير (expression) والمضمون، (contenu) وقد نوّه يلمسليف إلى أن ما أشار إليه سوسير من التحام بين الدالّ والمدلول إنما هو جزء من ظاهرة أشمل هي التعاضد (solidarité) بين الوظيفة وبين الأطراف التي تنعقد بينها هذه الوظيفة، فنحن لا نستطيع أن نتصور تعبيراً إلا إذا كان تعبيراً لمضمون ما، ولا أن نتصور مضموناً إلا إذا كان مضموناً لتعبير ما، ويطلق يلمسليف على هذا التعاضد اسم الوظيفة العلامية (fonction sémiotique)، يقول: «لقد اخترنا مصطلحي التعبير والمضمون لنشير إلى الوظائف[10] التي تضم.. الوظيفة العلامية.. وسيوجَد دائماً تعاضد بين

الوظيفة والقسم الذي تنتمي إليه وظائفها... ويوجد أيضاً تعاضد بين الوظيفة العلامية ووظيفيْها: التعبير والمضمون. ولا يمكن أن توجد وظيفة علامية دون حضور هذين الوظيفين في نفس الوقت»[11]. ويعني يلمسليف بالتعبير مستوى الوقائع الصوتية الفيسيولوجية phonético-physiologique[12]، في حين يقصد بالمضمون مستوى الوقائع الدلالية، ويميز في كل مستوى بين الشكل forme والجوهر substance للوحدات، فجوهر وحدة ما يكمن في ماديتها (الصوتية أو الدلالية)، أما شكل الوحدة ففي العلاقات التي تقيمها مع الوحدات الأخرى من نفس الطبيعة. وقد لفت يلمسليف الانتباه إلى أن نفس المعنى يمكن أن يصاغ بصياغات مختلفة ليصل بنا إلى أن هذه الصياغات هي «شكل المضمون» (la forme du contenu) ويضرب لذلك مثلاً مختلف صياغات الألسنة لمضمون واحد هو الإخبار عن «عدم المعرفة» حيث يعبر اللسان الدنمركي بالجملة (jeg véd del ikke) » في اللسان الدنمركي نجد أولاً jeg (أنا)، ثم véd (أعرف في المضارع)، ثم del) (الـ)، ثم أخيراً النّفي ikke»[13]، في حين يعبّر اللسان الفرنسي بـ (je ne sais pas) حيث «نجد في البداية je أنا متبوعاً بشكل من النفي (لكنه مختلف عن النفي في اللسانين الدنمركي والإنجليزي، لأنه ليس له دائماً معنى النفي)، فمتبوعة بـ sais (أعرف) ثم بعلامة غريبة نسمّيها أحياناً نفياً، ولكن يمكن أن تعني أيضاً «خُطوة» un pas»[14].

* **الاعتباطية:** يندرج الحديث عن الاعتطابية ضمن محاولة سوسير تحديد خصائص الدليل اللساني، ويمكن تعريف الاعتباطية لدى سوسير بأنها انعدام أية علاقة طبيعية بين الدالّ والمدلول. يقول سوسير: «إن الرابط الذي يجمع بين الدالّ والمدلول رابط اعتباطي أو بعبارة أخرى وبما أننا نعني بكلمة دليل المجموع الناتج عن الجمع بين الدالّ والمدلول يمكننا

أن نقول بصورة أبسط: إن الدليل اللغوي اعتطابي وهكذا فإن المتصور الذهني «أخت» لا تربطه أية علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالي: الهمزة والضمة والخاء، والتاء والتنوين الذي يقوم له دالاً، ومن الممكن أن تمثله أية مجموعة أخرى من الأصوات: ويؤيد ذلك ما يوجد من فوارق في تسمية الأشياء بل واختلاف اللغات نفسه فالمدلول «بقرة» (الباء والفتحة إلخ...) في العربية وفي الفرنسية BDEUF وOKS في الألمانية»[15].

وقد تعرّض هذا التصور أيضاً في النقد، فوقف عنده اللساني الفرنسي إميل بنفنيست[16] ورأى إن الإشكال يكمن في أن برهنة سوسير على أن علاقة الدالّ بالمدلول اعتباطية، قد حادت عن الصواب بفعل استنجاده بحد ثالث هو «الشيء - الواقع». فسوسير حين يحدثنا عن اختلاف BDEUF وOKS، فإنه يشير إلى أن هذين الحدين يعودان إلى الواقع نفسه. إننا عند تفكيرنا فقط في الحيوان «ثور» في وجود المادي يمكننا الحكم باعتباطية إحالة BDEUF أو OKS (أو ثور) على الواقع نفسه. ويخلص بنفنيست إلى القول إن هناك تناقضاً بين الطريقة التي يعرّف بها سوسير الدليل اللساني وبين الطبيعة التي يسندها إلى هذا الدليل. إن العلاقة بين الدالّ والمدلول ضرورية وليست اعتباطية، فالمتصور الذهني (المدلول) للـ «بقرة» يتطابق بالضرورة في وعي المتكلم مع المجموع الصوتي (الدالّ) [ب+--+ق+--+ر+--+ت+--+ن]، وكيف يكون خلاف ذلك وكلاهما (الدال + المدلول) قد نقش في ذهن المتكلم، إنهما يشيران إلى بعضهما في كل الظروف فالذّهن لا يحتوي على أشكال فارغة، وإذا كان الدال هو الترجمة الصوتية للمدلول فإن المدلول هو الجزء الذّهني للدال.

غير أن بنفنيست لا ينفي الاعتباطية بقدر ما يغيّر مجالها ذلك أن «ما هو اعتباطي يكمن في كوننا نطلق هذا الدليل وليس غيره على هذا

الجزء من الواقع دون غيره» (بنفنيست). وبهذا يدعو بنفنيست إلى مراجعة خصائص الدليل اللساني «فإذا أعطينا للدليل نفس تعريف سوسير فإن طبيعة الدليل اللساني، لا تهمّ، إذ حقل الاعتباطية خارج دائرة مفهوم الدليل اللساني وبهذا يصبح الدفاع عن «اعتباطية» الدليل» عبثاً فهي لا تمس التكوين الخاص للدليل.

3 - اللسانيات والسيميولوجيا:

كانت السيميولوجيا هي العلم الذي بشّر به سوسير واقتصر على تقديم تصوّر عام له، يقول: «من الممكن أن نتصور علماً يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية. وقد يكون قسماً من علم النفس الاجتماعي وبالتالي قسماً من علم النفس العام. ونقترح تسميته sémiol-ogie أي علم الدلائل وهي كلمة مشتقة من اليونانية sémeion بمعنى دليل... ولمّا كان هذا العلم غير موجود بعد فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون... وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام»(17) ولعل ما دعا سوسير إلى جعل اللسانيات فرعاً من السيميولوجيا هو أن الدلائل اللسانية ليست إلا قسماً يوجد معه قسم آخر من الدلائل غير اللسانية، ولما كانت السيميولوجيا تعنى بكل الدلائل فإنها علم عام مقابل العلم الخاص الذي لا يعنى إلا بالدلائل اللسانية (اللسانيات).

ولئن حافظ تصور سوسير على مكانته فإننا نرى أن أهم ما أدخل عليه الضيم وشكّك في تماسكه، تصور رولان بارت رأس اتجاه «سيميولوجيا الدلالة»(18) الذي يرى أن جزءاً هاماً من البحث السيميولوجي المعاصر مردّه إلى مسألة الدلالة (فعلم النفس والبنيوية... كلها لا تدرس الواقعة إلا باعتبارها دالّة)، وافتراض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا. وبناءً على ذلك فإن المقاربة السيميولوجية مقاربة

ضرورية لأن كل الوقائع دالّة، إن «**الأشياء**» والتصرفات السلوكية والصور يمكنها أن تدل، إلا أنها لا تدل بصورة مستقلة إذ كل نسق سيميولوجي يمتزج باللغة. إن كل المجالات المعرفية ذات العمق الاجتماعي (السوسيولوجي) تفرض علينا التعامل مع اللغة لأن الأشياء تحمل دلالات، إلا أنها ما كان يمكن أن تكون أنساقاً دالة (وبالتالي سيميولوجية) لولا تدخل اللغة. إن «الأشياء» تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وتبعاً لذلك فإن بارت يرى صعوبة تصوّر وجود **مدلولات** خارج اللغة، فعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة، إذ المعنى من إنتاج اللغة، أي أن نموذج المعاني في السيميولوجيا نموذج لساني. إن سيميولوجيا الأنساق غير اللسانية مجبرة على توسيط اللسان فهي لا توجد إلا بواسطة سيميولوجيا اللسان وضمنها. إن اللسان هو مؤوّل كل الأنساق الأخرى لسانية كانت أم غير لسانية. وبهذا التحليل يصل بارت إلى نقيض ما أقرّه سوسير معتبراً أن «اللسانيات ليست فرعاً من السيميولوجيا بل هي فرع من اللسانيات»[19].

4 - اللسان شكل لا مادة

يبدو لنا أن هذه المقولة تكاد تكون الوحيدة التي بقيت ثابتة من كامل مشروع سوسير. فقد أثبت سوسير أن أهم ما يميّز الدراسة اللسانية هو أنها لا تتعامل مع اللسان باعتباره مادة صوتية محضاً، وإنما باعتباره شبكة من العلاقات. وتغيّر المادة الصوتية لا تعني شيئاً بالنسبة إلى اللساني، فالتغيير الذي طرأ، مثلاً، على نطق الضاد أو القاف في العربية لا يهم اللساني (وإنما يهم عالِم الأصوات) لأنه لم يُدخِل أي تغيير على نظام اللسان العربي. إن اللسان حسب تصور سوسير شكل لا مادة، «فالمجال الذي تعمل فيه الألسنية إذن مجال ذو حدود مشتركة، فيه

تأتلف العناصر التابعة للصعيدين أي صعيد الفكر وصعيد الصوت، والذي يحدث عن مثل ذلك التوليف إنما هو شكل وليس مادة»[20].

ولعلنا لا نغالي حين نزعم أن كل اللسانيين اللاحقين عالة في ذلك على سوسير، وهل أعمال تروبتسكوي وحلقة براغ إلا إعمال لمفهوم القيمة (الشديد الصلة بمقولة الشكل) على جانب أغفله سوسير وهو الأصوات (وبفضل ذلك ظهرت إحدى أهم الدراسات وهي الدراسة الفونولوجية)؟ ألم يصل يلمسليف انطلاقاً من هذا المبدإ إلى تطوير تصوّر لامادي للبنية، معرّفاً الوحدات، في استقلال عن جوهرها، باعتبارها نقطة التقاء شبكة من العلاقات المجرّدة؟ أوليس بفضل هذا التصور كان توجُّه أرباب المدرسة التوزيعية إلى البحث في أنساق التوليف اللساني؟ وهل تخرج أعمال تشومسكي رأس المدرسة التوليدية قديمها وحديثها، عن الاهتمام بالشكل اللساني؟ أفلا يكفي هذا ليكون سوسير أباً شرعياً للدراسات اللسانية الحديثة؟

الإحالات

ملاحظة: استعملنا مصطلح «لسانيات» ترجمة لمصطلح Linguistique وفق ما أوصت به ندوة اللسانيات المنعقدة بتونس من 13 إلى 19 ديسمبر 1978 لكننا حافظنا في الشواهد المنقولة عن نصوص عربية على المصطلح الذي وجدناه وهو غالباً «ألسنية».

*) فردينان دي سوسير: لساني سويسري وُلد في 26 نوفمبر 1857 بجني، وتوفي في 22 فيفري 1913. جمع اثنان من طلبته دروسه ومحاضراته بُعيد وفاته ونشراها سنة 1916 بعنوان «دروس في الألسنية العامة «cours de linguistique générale».

1) حنون مبارك: مدخل للسانيات سوسير. دار توبقال. الدار البيضاء 1987 ص 59.

2) Encyclopoedia Universalis, article: DIACHRONIE ET SYNCHRONIE (tome 7 p. 344), France. S. A. 1996.(

3) فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة. تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة. ط. الدار العربية للكتب، تونس 1985 ص 129.

4) Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, traduit par Nicolas Riwet, éd. Les éditions de minuit, Paris 1963, pp. 36, 37.

5) عبدالسلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، تونس، الدار العربية للكتاب صص 212-211.

6) نفسه 211.

7) نفسه 212.

8) سوسير: دروس في الألسنية العامة 110.

9) Louis Hjelmslev: Prolégomènes à une théorie du langage P. 68. traduit du Danois par UNA CANGER, et traduit du Français par Anne-Marie LEONARD éd. de minuit. Paris.

10) جمع «**وظيف**»،و وهي ترجمة الدكتور عز الدين مجدوب لمصطلح يلمسليف **fonctif**. انظر: عز الدين مجدوب: المنوال النحوي العربي، قراءة لسانية جديدة. ط، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالاشتراك مع دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسي. ديسمبر 1998 ص 367.

11) يلمسليف. السابق 66.

12) نفسه ص 73.

13) نفسه ص 69.

14) نفسه.

15) سوسير: دروس... 111-112.

16) Emile BENVENISTE, problèmes de linguistique générale, Gallimard, 1966 Paris.

17) سوسير 37.

18) L. J. Prieto: Etudes de linguistique et de sémiologie générales. ed Droz 1975 p 130.

19) نفسه.

20) سوسير 174.

* * *

البنية والدلالة في قصيدة "الصباح الجديد"

سالم صمود

«ولكن هل تسمح لي أن أتحدث إليك عن قصيدتك «الصباح الجديد» فما أظن أني أذهب إلى القبر ناسياً مطلعه الذي بقي يرن في أذني وكأنه صيغ من نفاذ النور، وخفّة الهواء وخيوط القلب النابضة».

الحليوي

مقدمة:

لئن كانت دواعي البحث العلمي هي التي فرضت بحثنا هذا، فإن وراء تلكم الدواعي، بواعث تقبع في أعماق النفس من أمد، ذلك أن اتصالنا بالشابي كان مبكراً، حين كنا أطفالاً كنا نردّد قصائده دونما وعي، يشدنا إليها لحن الطفولة فيها، نغمٌ حلّ فينا فداعب نفوسنا البريئة واستقر فسكن القلب. وحين حللنا ببلاد الشام نبغي مواصلة التحصيل العلمي، أدركنا أننا حللنا في الصدى من ذاك الصوت، صدى صوت يشدو فيذيب في لحنه حشوداً من آلام الرحيل.

أما وقوعنا على قصيدة «الصباح الجديد»(*) فذاك مرده رجوعنا الدائم إلى كتاب «دراسات في الشعرية: الشابي نموذجاً»(*) وانتباهنا إلى النافذة التي فتحتها دعوة حمادي صمود في دراسته لـ: الأشواق التائهة، يقول: «والرأي عندنا أن يقع الاهتمام بهذه القصيدة المهمة التي يمكن اعتبارها مع الأشواق التائهة قطب الديوان الثاني»[1].

وباعتبار أن النص كائن حي، ينبض حياة «فالحقيقة التي لا مراء فيها أنه ما من منهج مسبق الصنع يملك أن يقتنص سر الحي الذي لا يُهتك»[2].

بيد أن هذا التصور لا يمنعنا من انتهاج سبيل العلمية في فهم الخطاب الشعري، إنما الخطر أن ننتهك النص، ونقمعه في الوقت الذي قام هو في رحاب لحظة حرّة، لأجل ذلك فإننا لا نروم اتخاذ منهج واحد يقهر النص فينفلت ويضيع دربه، وتنغلق أبوابه دوننا.

ولئن كان عنوان المقالة (البنية والدلالة في قصيدة «الصباح الجديد») يوحي بحضور المنهج البنيوي، فإننا نعتزم أن لا نتورط في أنساقه، ومصطلحاته، بل نميح إلى أن ننصت إلى النص، ونجعله يستدعي مناهجه كلما توغلنا في أعماقه حركة بحركة، ونطمح خلال ذلك أن:

- نحدد بنية العنوان.
- نحدد البحر الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة.
- نتابع القوافي (قوافي الصدور والأعجاز)، ونكشف عن تناغمها الصوتي، وربطها البناء المؤلف للحن القصيدة، وكذلك لحظات اتصالها بالموروث ولحظات انفصالها عنه.

هذا مشروعنا على مستوى الجزء الأول (الجزء الخاص بالبنية) أما الجزء الثاني (الجزء الخاص بالدلالة) فنطمح أن:

- نقرأ الصمت المداعب لملفوظ العنوان، من مبدأ أن النص انتشار للعنوان، وتوزع له.
- نتابع حركات النص: حركة بحركة، ونفكك جمله وأنساقه ورموزه، مع الشد بدلالات البنى في الحين ذاته.
- نشير إلى ما يقوم به الإيقاع الداخلي من دور يعضد الإيقاع الخارجي الذي اعتمد أساساً على بحر المتدارك/ بحر الحياة.

أما مرمى البحث وغايته فليس الكشف عن قيم أدبية وجمالية لم يُهتدى إليها من قبل، إنما هو النهوض بتلك الترانيم التي كانت حين كانت البراءة. لتستحيل قراءة وفعل توغّل يطمح لفهم النظام الذي يقوم عليه النص الشعري، والقوانين التي جعلته يقتحم على الطفولة عوالمها، وعلى الشباب آفاقه.

البنيـة

ملاحظات أولية/ الأسس البنيوية:

أمور عديدة تتعلق بالشكل وبالبناء - تلفت النظر وتستدعي الدراسة والتحقيق أهمها:

1 - انبناء العنوان على عنصرين يربطهما رباط عضوي. رباط المركب النعتي (نعت + منعوت).

2 - التزمت القصيدة وزن نصف المتدارك: بحر المتدارك، أو بحر «دق الناقوس» على حد تسمية العروضيين.

بحر «تدارك به (الأخفش) على أستاذه (الخليل) الذي نبّه إليه في دائرة المتفق دون أن يضع له اسماً»[3]. ذلك أنّ أمثلته في الشعر العربي القديم قليلة محدودة، بيد أنّه خرج من الغياب إلى الوجود مع إرهاصات الحداثة العربية الأولى، وقدر حركة التجديد، السير ضدّ النمط وأن تشتغل باللامعطى عن المعطى الجاهز، فيصير الهامش مركزاً والمركز هامشاً.

وفق هذه الحركة بالذات نظم أبو العتاهية أشعاره، وفيها عني ببحر المتدارك، وأولاه اهتمامه، ووفق هذه الحركة أيضاً ينهض هذا البحر مع الموشح والزجل خاصة، بل لقد «شاع في الزجل»، ووجد الزجالون في «انسجام موسيقاه» وحسن وقعها في الآذان «وكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة ما هو أليق بالأدب الشعبي»[4].

1-3 تنوع القافية وتفاعل المقاطع:

- لمحة عن التوزع المقطعي:

وفقاً للتوزع المكاني للسواد على مساحة البياض، ووفقاً للفراغات المتخللة لمفاصل قصيدة «الصباح الجديد»، كما جاءت في الديوان، نحصل على تسع مقطوعات متفاوتة بحسب عدد أبياتها. لكن ألا يمارس البناء النصي - كما لغة الشعر - فعل المخاتلة والمراوغة، ليشغل القارئ بـ «بناء بصري». فيما يكون قد تكتم عن «الوحدات البنائية الدالة» التي قد يعري الكشف عنها الأجزاء الحقيقية، والأنساق الفرعية المكونة لـ «النسق العام»؟

لمقاربة هذه المسألة نتوسل بالقراءة التي قدمها محمد بنيس[5] لبنيات الشعر العربي الرومانسي وإبدالاتها ذلك أنه حدّد تعريفاً أولياً للمقطع الشعري تستجيب له نماذج عينة الرومانسية «كانت قصيدة الصباح الجديد» من بينها وجاء فيه:

«هو أولاً وحدة دالة من بين وحدات الخطاب ويحقق تجانسه من خلال العناصر المؤلفة له، وتفاعل كل من النسق العام مع النسق الفرعي في بناء دلالية الخطاب، ولكنه في الوقت نفسه مجرد دال من بين دوال الخطاب له الاستقلال والانفصال عن غيره، تثبتهما دوال أخرى منها العناصر النصية ومعادلات النص»[*]... وندخل في معادلات النص كلاً من النص الموازي، كعنوان المقطع والمكان الذي يتقطع به المقطع عن غيره»[6].

ولقد مكن هذا التحديد، لمحمد بنيس من تقسيم قصيدة (الصباح الجديد) إلى ثلاثة مقاطع كل مقطع هو عبارة عن: ثلاثة أبيات فأربعة أبيات، فأربعة أبيات، وسيمكننا هذا التقسيم من متابعة القوافي محاولين الإمساك بلحظات **الاتصال** ولحظات **الانفصال**:

الاتصال ومدّ الجسور مع الخطاب التقليدي (التزام القافية الموحدة) ثم الانفصال بانفجار المكبوت مع الموشح والزجل، ولئن كان الاتصال الأول يربط القصيدة بـ «الأب الرمزي» الممثل

«للتابو» في أعلى صوره، فإن الاتصال الثاني يصلها بالابن العاق، الذي لا يعنيه غير اللهو والمجون، حتى إن الوعي التقليدي رأى إلى الموشحات ممّا يتناوله بعض الشعراء أحياناً في مجال اللهو والمجون، أو على الأقل في مجال غير جدّي، فلا ينظمونها في مدح الملوك ورثاء العظماء[7]. أما الانفصال فهو حركة انفجار، داخل الانفجار الذي حققه الاتصال الثاني وهي حركة واعية ذلك أنها لم تقفز على المحطات الكبرى التي عاشتها القصيدة العربية.

أ - المقطع الأول:

ويتألف من ثلاث مجموعات متفاوتة الأبيات (ثلاثة أبيات فأربعة أبيات، فأربعة أبيات) يفصل بينها فراغان:

تلتزم المجموعة الأولى حرف النون (ن) رويّا، لتوهم بوحدة القافية. وكأن القصيدة تتحرك نحو الاتصال، لكن أيّ نوع من الاتصال؟ إن ورود حرف الروي نوناً ساكنة، هو حلول في ما تعتم من الشعر العربي القديم، ذلك أنّ نمط القافية المقيدة «قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز 10٪» نمط يسكن الهامش لكنه ينتظر صوت التجديد، لينهض، «هو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي، قد التأم مع هذا النوع»[8].

وحين يجيء الموشّح تكون الأغنية قد استقامت، وتكون قيثارتها قد عدلّت على صخب سكونه.

ثمّ إن ورود الروي الساكن مسبوقاً بحرف مد، هو نوع من القطع وبناء التغاير، هنا يصلنا صدى إيقاع الذات الكاتبة وهي تجاهد ضد الخطاب السابق عن خطابها الممثل في النظام التقليدي للقوافي.

ذلك أن النسق السابق «يؤكد على أنه يغلب في مثل هذه القافية أن يسبق رويّها بحركة قصيرة، ويقل أن يسبق بحرف مد»(9).

وفي أعلى مظاهر التأويل لما يوحي بالتواصل مع النسق السابق أو الخطاب التقليدي في ما تضمنته بنية القافية في الصباح الجديد، تجدنا نلاحق السراب ونصطدم بحواجز التنويع والتغيير. حواجز تعمل على تكسير وتفتيت البنى الجاهزة الصامتة، فتجعلها ذرى تحكي ما في أغوار النفس من تقلب وتحوّل، ذلك أننا لو وصلنا البيت الأول، بأساليب الترصيع، مؤولين تنافر حرفي: النون (ن) والتاء (ت) في لفظي (اسكتي) و(اسكني) لما بينهما من تقارب في مخارج الحروف، لاستفقنا على التغير المفاجئ في البيت الثاني، هذا الذي تشكل وكأن ما كان من ترصيع فيما سبقه لم يكن غير فيض خاطر، لكن قراءة الصمت ترشد إلى ما في أغوار البنية من تنويع وكسر للنمطية، بناء يطمح لأن يكون «لا على مثال إنه يحمل رؤية الذات الكاتبة للإنسان والحياة والوجود تلك الذات التي (تـ)كتب الشعر و(تـ)قيم على الأرض على نحو شعري»(10).

وما يكاد يصيبنا اليأس من ملاحقة ما تراءى لنا من ملامح ترصيع مسجوع في البيت الأول حتى يصادفنا ترصيع آخر لطالما انشغل به الموشح العربي وهام، فلكأننا أمام مثلثة لديك الجن[11] لولا تفاوت أطوال فقر هذه المثلثة بل لكأننا أمام الدور الأخير من موشح ابن عربي المسمى المحير الممتزج[12] لولا أنه لم يكن على بحر شبيه بالبسيط المنصف.

ومع ولوج عالم المجموعة الثانية، يبدو لنا التراجع نحو الاتصال، اتصال بما شاع عند العرب القدامى، فإذا رامت المجموعة الأولى القافية المقيدة، فقد اختارت المجموعة الثانية، القافية المطلقة في أبياتها الثلاثة الأولى، وهي بذلك توهم بأنها تتبع المثال المطلق والقانون التقليدي العام، بيد أن قراءة شبكة العلاقات بين الوحدات الصغرى (المجموعات)، تحيلنا على ما في الخطاب من مراوغة وتلوّن يدفع نحو التنويع بالتفجير ترفد هذه الفكرة وتدعمها اعتبارات عدّة:

أولها: الانتقال من القافية المقيدة مباشرة إلى القافية المطلقة.

ثانيها: التنويع بالتغيير في الرّدف في الأبيات الثلاثة للمجموعة الثانية (ل، د، ع) مع التزام كمّ صوتي متجانس ممثلاً في الحفاظ على حركة الفتح.

ثالثها: العودة إلى الخروج المفاجئ عن النمط الذي حددت معالمه الأبيات الثلاثة الأولى من المجموعة الثانية (القافية

المطلقة)، مع تنويع في الحرف السابق عن القافية من حرف المد (واو) إلى حرف المد (ألف) الذي سيربط فيما بعد هذه المجموعة الثانية بالمجموعة الثالثة. رباط يجاهد لأجل الحفاظ على الموسيقى الخارجية للقصيدة وإحكام التناغم بين أجزائها.

وتعاود لمع الترصيع تراود القصيدة في مجموعتها الثانية تاركة هذه المرة أمرها لسلطان الصوت، ذلك أن طبيعة الإلقاء للبيتين الأخيرين من هذه المجموعة، هو الذي يحدد وجوده أو عدمه. فإن نطق التاء الساكنة من لفظة (الحياة) من صدر البيت السادس، هاءً عند الوقف معناه أننا قبضنا على ما في مكامن القصيدة من ترصيع خفي، بل لحظة هاربة هو، وبإمكان الإلقاء الصوتي اعتقالها، وانتظار، وصول الهاء الساكنة من لفظة (عليه) اللاحقة، كذلك يكتمل البناء لمن رام ملاحقة ما تخفى وراء الخطاب، وتزيّا برسم كتابي (مطبعي) يوهم بتصويت منقطع العرى، عار من أي نغم؛ من هنا كان على القراءة المهوسة بما تكتم مراودة الصوت متسلّحة بالأداء الجيد في أحسن درجات الإلقاء الشعري، حتى تضبط ما يقوله عمق القصيدة من تواصل مع «انفجار المكبوت» ممثلاً في الموشح من ناحية وتنويع الذات الكاتبة في خطابها هاربة بعيداً، بعد أن أجرت ذلك الاتصال من ناحية أخرى.

ويدعّم تسربل الكلمات بالغموض الصوتي من جهة، والتنوع من جهة أخرى، وورود الألف قبل تاء الحياة الساكنة

مختلفة على مستوى الكم الصوتي عن الياء الساكنة السابقة عن الهاء الساكنة من لفظة (عليه).

ومايفتأ التنويع يلوّن القصيدة بأكثر من حلّة حتى لا يهدأ لها وضع، ولا يستقر لها حال، بين اتصال، وانفصال، تقدم، وتأخر مد وجزر، بناء وهدم، ثم عود إلى الهدم.

ووفقاً للبناء بعد الهدم، تعود القافية المقيدة في المجموعة الثالثة بعد أن هجرت المجموعة الثانية في جل أجزائها (3/4). لكن العودة لا تحمل البراءة، إذ إنها عودة مسكونة بهاجسها: هاجس التغيير المستمر، والتقلب الذي لا يكلّ، بل هي عودة جمعت من تجربة قافية المجموعة الأولى والثانية أهم ما يميزهما في الخروج عن النمط من جهة والتنويع من جهة ثانية.

- أخذت عن الأولى القافية المقيدة، وسبقت الإشارة إلى أن هذه القافية قليلة الشيوع في الشعر العربي القديم.
- أخذت عن الثانية انفراد آخر بيت بروي مختلف عن سابقه داخل المجموعة.
- كما التزمت كماً صوتياً متجانساً، حققه اختيار حركات الحروف المتصلة بالردف، بما يشبه شيئاً ما المجموعة الأولى حتى يتحقق التناغم مع إجراء شيء من التغيير ليكون التنويع.

ويلعب الحفاظ على كمّ صوتي متجانس داخل المجموعة الثالثة دورين هامين:

- التناغم والتناسق الداخلي الذي يشد الأجزاء، بعضها إلى بعض.
- التناغم والتناسق الخارجي: ويشد المجموعة بأكملها إلى المجموعة الأولى بحيث تنصهر المجموعة الثانية داخل بوتقة دائرية تحكمها موسيقى مؤتلفة.

ويرفد هذا الائتلاف، خروج آخر قافية من المجموعة عن الروي (دال) الساكنة ليتعلق نغمه بالروي (نون) الساكنة، محققاً تجانساً يربط المجموعات الثلاث بعضها بذيول بعض، ويؤسس الوحدة الدالة على ما في صميمها من تنوع وتناغم في آن.

تتواصل هيمنة سلطان اللانمط، سلطان التنويع، وكسر الضوابط على المقطعين اللاحقين (الثاني والثالث).

ويمكن تحديد بعض ما ورد فيها من تجديد وتنويع مع التغاضي عن الأنواع التي رأينا نماذج منها في المقطع الأول، تفادياً للتكرار، واجتناباً للإجترار وسنرسم توزيع القوافي لما بينها من ترابط يزيد عن ترابطها مع المقطع الأول. هذا الترابط «يتجسدن أساساً مع تكرار اللازمة التي تمثلها المجموعة الأولى من كل مقطع من المقاطع الثلاث (اسكني) بسبب أن الأبيات الثلاثة تعد أكبر وحدة دالة على ترابط أعضاء القصيدة وتناغمها يرفد هذه الدالة دوال أخرى تتوزع على جميع المقاطع سنرسم مظاهرها في المقطعين الأخيرين بأسهم توضيحية تتجاوز ترابط

القوافي إلى العلاقات القائمة بين أواخر الصدور من أبيات القصيدة.

يشهد المقطعان: الثاني والثالث من قصيدة الصباح الجديد، الأنواع ذاتها التي لاحظنا في المقطع الأول: الاتصال، والانفصال، والتنويع مع التناغم، ويحتفظا إلى جانب ذلك ببعض الميزات البانية لهيكله أهمها:

1 - ورود أواخر قوافي مجموعاته على روي واحد هو حرف العين الساكنة (ع)، عدى اللازمة، روي يشد المجموعات إلى بعضها، يحكم تناغمها، ويخفف من التنافر، الذي قد تحدثه ثورة التنويع في أحشائها، ذلك أن الصخب عات، والعاصفة هوجاء، يخشى أن تأتي على نغم القصيدة فتبعثرها في الأرجاء، فلا يعود لها تماسك ولا رابط.

2 - ورود شكل من الترصيع لم يرد في المقطع الأول، يجمع بين قافية الصدر، وقافية العجز في البيت الواحد: جاء هذا النوع:

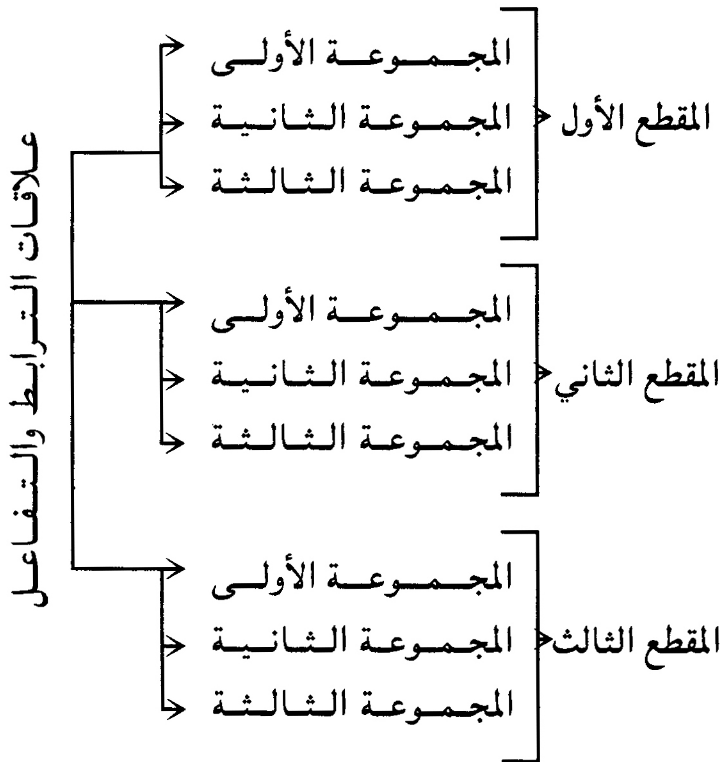
- في البيت الأخير من المجموعة الثالثة من المقطع الثاني، بل لقد التزمت الكلمة بأكملها، في هذا الحيز (... ربيع... ربيع).

- في البيت الأخير من القصيدة، تطابق، آخر حرف، في الصدر مع الروي، بل التزم الردف أيضاً.

3 - التزام التجانس الصوتي بين كلمتين من كل أواخر الصدور مع التنويع في الاختيار وارتباط التجانس الأخير بالقافية الأخيرة:

- الصدرين المتوسطين من المجموعة الثانية من المقطع الثاني.
- الصدرين الأولين من المجموعة الثالثة من المقطع الثاني.
- هنا بالتحديد يتوسل التجانس الصوتي، بقيثارة الحياة ويشد على خيوطها وتتهدم بعض ملامح البنية لتطلعنا على ما تخفيه الدلالة العميقة وراء صرحها المتين، وسنراود بعض الفتحات المتعلقة بمستوى البنية لنلج عالم الدلالة حين نصل إلى القسم الخاص بالتحليل.
- الصدرين الأخيرين من المجموعة الثانية من المقطع الثالث والأخير.
- الصدرين المفروقين الأول والأخير من المجموعة الأخيرة من القصيدة والارتباط بالقافية.

وعلى الرغم من اكتساب القصيدة جملة من أشكال التنويع، فقد ضمّت هذه الأشكال بنية الترابط، والتفاعل، وبتعاضد التنويع والترابط نحصل على بنية عامة هي بنية الصباح الجديد:



لقد لمسنا خلال ملاحقة بناء «الصباح الجديد» ما كان فيها من اتصال بما احتمى بالظل في الخطاب الشعري القديم ثم ما كان فيها من اتصال بحركات انفجار المكبوت. ممثلة في كل من حركة المولدين وحركة الموشحات العربية، ثم لاحظنا ما في القصيدة من انفصال دفع بالإتصال إلى أصقاع انقطعت فيها عُراه، بل بان فيها عَراه، ويرتكز مبرّر الإنفصال عن إرادة التنويع والسير به إلى منتهاه، ذلك أن القصيدة لم تلتزم في بناء قوافيها نمطاً موحداً ولم تقر بما ألفه الأوائل. وكلما حسبنا أنّنا قبضنا على مواطن الاستقرار، وحطّ الرحال. في حيز من أحياز تاريخ

القصيدة العربية وجدنا أنّنا قد لاحقنا السراب، وقبضنا ملء أيدينا على كم هائل من عدم.

ولقد شهدت قصائد الشابي صوراً من التنويع، والخروج عن النمط والعادية يمكن ملاحظة ذلك من خلال الدراسة التي قام بها حمادي صمّود لقصيدة الأشواق التائهة(*).

بيد أن الخروج عن الطريقة العادية في الكتابة «في الصباح الجديد» يشمل أيضاً الخروج إلى حد ما، عن الممارسات النصية السابقة، في شعر الشابي، بسبب أن القصيدة قد ربطت الصلة بحركة، الموشح، وفارقته في آن، لتبني تغايرها وتفتح عهداً جديداً، مع صباح وليد. والموشح في أدنى دلالاته إحالة على الارتباط بالحياة والافتتان بها وإقبال عليها، وقد تكون هذه الصورة هي الصورة التي تحرك الشابي، وتدفعه للقطع مع البكاء على الأطلال واستقبال صباح جديد.

إنّ ثنائية التنويع والترابط التي حفلت بها القصيدة، ونضال الثاني ضد سلطان الأول وهيمنته، تجد ما يرفدها في تفاعلات أخرى أهمها: تفاعل الإنشاء والخبر. وتفاعل الأنا والذات المخاطبة (التي هي أنا الماضي) وتفاعل الأفعال والأسماء.

والجدير بالإشارة أن هذه التفاعلات متداخلة متشابكة بحيث لا تنفصل أحدها عن الأخرى إلاّ لتعقد أكثر من علاقة مع غيرها.

4 - التفاعلات الرّافدة:

أ - تفاعل الإنشاء والخبر:

على الرغم من غلبة الخبر على الإنشاء في القصيدة، فإن هذا الأخير تصدّر الخطاب، وراح يعيد ذاته مع كل عودة للمجموعة الأولى (اللازمة)، متسلحاً بالأمر والنداء، ولم يكفه ذلك بل أبى إلا أن يحتل له مواقع هامة في كل من المقطع الثاني، والثالث مضيفاً لزاده سلاح الاستفهام الأكثر دلالة على الانفعالية. وبحسب الدراسات الأسلوبية يكون الإنشاء في مثل هذا الخطاب قد أضاف شكلاً تخلّى فيه عن كل أسلحته التقليدية المعهودة، واستعاض عنها، بأحدث خطط المقاومة، وأحدها، خطة تصدر عن طبيعة اللغة الشعرية في المراوغة، والمخاتلة، ذلك أن الإنشاء يتلبس الخبر، ويهمس من خلاله بحقيقة انفعال الذات، ونبراتها في الحين الذي لا يدل ظاهر السياق سوى عن خبر يخص الذات.

لكن ألاَ يمارس الغالب على مغلوبه الفعل نفسه؟

إن الغالب عادة ما يكون مفتوناً بانتصاره، مغتراً بهيبته وسلطانه، تلك هي عوائقه على أن يتخفّى ويداري، لأجل ذلك فهو يلجأ إلى الاحتواء، احتواء الخطاب المضاد، ودفعه لأن يخدم الأغراض، والأهداف التي تفي بحاجة الاحتواء والهيمنة فيتحول بالتالي «كل ردّ ذاتي انفعالي إلى خبر عن الذات وأحوالها»[13]، وفق هذا الجدل العات بين قوى التسلط، وقوى التخفي يتوزع الخبر، والإنشاء في القصيدة كالآتي:

أ - 1 - المقطع الأوّل:

*** البيت الأوّل:**

ورد هذا البيت إنشاء متوسلاً بالأمر، والنداء الممثل بالأداة (يا)، لكن الخبر ينازعه ليخفي ما فيه من انفعال، ويخبر عن ذات مجروحة.

*** بقية المقطع:**

وردت أبيات بقية المقطع خبراً كلّها، بيد أن الإنشاء يراود صميمها ليلونها، فيبدو الانفعال لمعاً، دونما أن يترك أثر يدينه أو يدل عليه (الأداة). سوى ما تسترقه القراءة، وهي تستضيئ ببريق اللّمع الهاربة.

1 - لمع الأفعال المتوالية:

أضاء كل فعل بيتاً من أبيات المقطع عدى البيتين الأخيرين. وهذه الأفعال هي: مات، أطلّ، دفنت، نشرت، اتخذت، أتغنّى، أذبت، دحوت.

2 - لمع الأسماء المتراكمة:

والتي راحت تضيء البيتين الأخيرين بالتواتر، والتعاقب دون أن تسمح لأي فعل أن يطأ ساحتهما، بل تراكمت الأسماء، ولم تعط تأشيرة الربط بينها سوى لرابط تركيبي واحد هو (الواو)، وهو على التوالي، الضيا، الضلال، الشذى، الورود، الهوى الشباب، المنى الحنان.

أ - 2 المقطع الثاني:

*** المجموعة الأولى:**

تعيد المجموعة الأولى، إحياء نفسها في المقطع الثاني، فتحيي ما في ظاهرها وباطنها من صراع بين قوى التسلّط (الخبر)، وقوى التخفي (الإنشاء).

*** المجموعة الثانية:**

وردت أبياتها خبراً كلها، بيد أن الإنشاء يلبس فيها أكثر من قناع ويتلوّن بأكثر من لون، يحتمي بدوال تصدر عن بؤرة الانفعال (الفؤاد) وتحيل على العمق الأسطوري، (المعبد، الرؤى، الخيال، الصلاة، الخشوع، الضلال، البخور، الشموع) كما يحتمي بأفعال تنبئ بهول تشييد ذاك الصرح الأسطوري في رحاب قلب عمّته الظلمات طويلاً، هذه الأفعال (شيدته، تلوّت، حرقت البخور، أضأت الشموع).

*** المجموعة الثالثة:**

انحصر الإنشاء في هذه المجموعة بين بيتين خبريين، محاصرة تنم عن حدة الصراع ووصوله ذراه جدل ألزم الخبر إجراء عملية التطويق والتضييق، لأجل هذا استنجد الإنشاء هنا بأداة الاستفهام (علام) ليتحوّل الخطاب إلى استفهام إنكاري ويغفل الخطاب وهو منشغل بإبداء انفعال ذات كاتبة عن فعل الخبر فيه، وتوجيه مساره، نحو الإخبار عن لوعة للشكوى التي تعانيها

الذات نفسها، وتبرّماً في عتمة الليل ورعبه. في الوقت ذاته يغفل الخبر القائم بدور المحاصر لحركة الإنشاء عن فعل هذا الأخير في صميمه، وتحويل خطابه الحكمي المتمثل في البيت الأوّل إلى ردّ ذاتي انفعالي على تصور قائم للحياة كان يملأ النفس ظلمة وعذاباً، وتحويل البيت المستقبلي الأخير على تمنّ يأمل ربيعاً بعد تقضي ربيع.

أ - 3 - المقطع الثالث:

*** المجموعة الأولى:**

تعيد المجموعة اللازمة ما في صميمها من جدل عات بين الردود الذاتية الإنفعالية والإخبار عن الذات، لتوحي بهول الصراع الذي تعانيه الذات الكاتبة، وهي تؤسس بناءها، وتشقّ طريقها نحو أصقاع جديدة.

*** المجموعة الثانية:**

ورد الإنشاء فيها خافتاً إذا ما نظرنا إليه من خلال الزاوية البلاغية التقليدية، إذ أنه ممثلاً ببيت واحد استعان بأداة النداء (يا) من بين ثلاثة أبيات أخرى خبرية. بيد أنه حسب مقياس الدراسات الأسلوبية الحديثة، يبوح الخبر بما في جوهره من انفعال، ترفد هذه الفكرة ما تضمنته هذه الأبيات من أسماء لها وزنها الثقيل في القصيدة بأكملها: (الظلام هدير المياه، الصباح، ربيع الحياة)، أضف إلى ذلك أداة النفي (لم) التي ابتدأ بها البيت الأخير، مدعّمة بأداة إشارية (هذي) في عجز البيت نفسه.

*** المجموعة الأخيرة:**

ابتدأت بالإنفعال ممثلاً في المصدر النائب عن فعله (الوداع) مرفداً بأداة النداء (يا) اللأحق له، ثم انغلقت بالمصدر نفسه. هنا بالضبط يمارس الإنشاء فعل المحاصرة والتطويق في محاولة لإحياء آهات الجرح وصياحاته، لكن ألا يفتح - وهو يحاصر - على الإخبار عن الذات وهي ترحل إلى عوالم جديدة جدّة الصباح الجديد الذي وعد العنوان به؟؟؟

ب - تفاعل الأنا والذات المخاطبة:

إنّ التعارض الأول بين الأنا والذات المخاطبة، هو تعارض على مستوى الجنس فلئن كان الأنا مذكّراً فإن المخاطب مؤنثاً، إذ أن الأنا لا تخاطب أناها في حد ذاتها، بل تخاطب أناها المجروحة أو تخاطب الجراح على وجه التحديد.

ثمّ إنّ التعارض الثاني يخص لعبة الظهور والتخفي. فالخطاب الغالب على القصيدة خطاب الأنا، الآمر، والمتعلقة بأفعاله تاء الضمير المتصل في محل الرفع فاعل، في حين تلوذ الذات المخاطَبة بالصمت عن التصويت، وتستعيض عن الكلمة بالفعل على أنها دافع يدفع الأنا لأن تبوح بما تُحدثه هي في نفسه دون أن تلجأ إلى ممارسة طقس الكلام وألاعيبه. من هنا كانت الأنا حاضرة في حين كانت الذات المخاطبة غائبة في مستوى العملية الحوارية. ممّا يوحي بأنه قد جدّ الأنا وصممّ على الرحيل بعد أن دفن المخاطب «في فجاج الردى» لكن هل تم فعل الدفن بالفعل؟ أم تمّ إقناع الأنا، أناها بالدفن والتجاوز؟

ثمّ ما سرّ هذا التغييب والإقصاء، إذا كان المغيّب يمارس عنفه ويضطر الأنا لإعادة خطابها اللازمة (المجموعة الأولى)؟؟؟

سنجيب عن هذه الحشود المتدافعة، والمولدة لعديد من التساؤلات في قسم التحليل.

ج - تفاعل الأفعال والأسماء:

إذا كانت الأفعال قد احتلت مواقع هامة في القصيدة وراحت توجّه معظم الأبيات وجهتها نحو تحقيق خطتها الرّامية إلى الانتصار والغلبة فإن الأسماء وجدت في الجمع والتراكم تعويضاً لعقدة نقصها على مستوى المواقع ومراكز الصدارة لأجل هذا كانت جلّ الجمل في القصيدة جملاً فعلية، وكانت جلّ الأسماء جمعاً (شجون، جراح، قرون، الدّموع، الظلال، الورود، الرؤى، الشموع، الفصول، البقاع، جبال فجاج، القلاع)، ويظهر تراكم الأسماء خاصة في المجموعة الثالثة من المقطع الأول في البيتين الأخيرين منه:

ودحوت الفؤاد واحة للنشيد
والضيا والظلال والشذى والورود
والهوى والشباب والمنى والحنان

ولن نبرح هذه المجموعة حتى نبين ما تعيشه الأسماء ذاتها من جدل عات بين ما كان منها دالاً على الجراح وقد ورد مقزّماً، مهمّشاً، سهل التلاشي والضياع بحكم قوّة الفعل فيه:

وأذبـــــت الأســـــى فـــي جـمــال الــوجــود

وما كـان دالاً عـلى الصباح الجديد، وقد ورد مضخّماً، موسّعاً بحيث يشمل حشداً متراكماً من الأسماء المحيلة على النور والضياء بحكم فعل الانبساط والإتساع، كاتساع الفؤاد المبسوط واشتماله على ما اشتملت عليه الواحات، من أشكال متنوعة وألوان زاهية توحي بالبهجة وتدفع للتعلق بالحياة.

في هذا الفضاء تدرك قيمة الجدل الغات الذي تطفح به القصيدة بين الفعل والاسم:

ففي حين استدعى الفعل السالب (أذبت) للاسم المسلوب (الأسى)، استدعي الاسم الموجب (الفؤاد) الذي أبرز فعاليته بتضخمه واحتوائه للمعاني اللاّحقة عنه، استدعي فعلاً موجباً هو الدّحو (دحوت) أو البسط والإتساع.

بيد أنّ الإشكال الذي يطرحه هذا الجدل لا يكمن في اتفاق الفعل والاسم مقرونين في تأدية رسالة السلب أو رسالة الإيجاب التي بعثت بهما الذات الكاتبة على التوالي لحال الماضي والحاضر، بل الإشكال في علاقة هذا الجدل بكلّ ما يعتمل صلب الرّسالة المكرّرة:

اســكــنــي يــا جــراح واســكــتــي يــا شــجــون

هذه الرسالة التي أضحت تشكّك في الأفعال التي لاذت بصيغة الماضي لتوهم بالتحقق. تحقق فعل القطيعة مع النواح

والبكاء. واستقبال صباح جديد وتبعث الريب في الأسماء التي تراكمت وتجمّعت كتلاً كلّما تعلق الأمر بالنور والضياء وانبسط لها الفؤاد، واندثرت، بل تلاشت بفعل سالب كلما تعلق الأمر بالألم والدّموع.

وكأنّها أمام الرسالة اللازمة ليست سوى مجاهدة غير واثقة من خطاها ولا هي متبصرة منتهاها.

صراعات يهزّ القصيدة وفي باطنه صراعات تشقّ الكتل المتناحرة، إلى كتل صغرى متناحرة هي أيضاً، يمكن الكشف عن هوياتها وانتماءاتها وتعرية اتجاهاتها المتداخلة عبر التحليل، تحليل هذه البنى بربطها بدلالاتها.

5 - الروابط التركيبية:

وهي تلك الحلقات الواصلة بين الجمل في النص، وهي أيضاً العلامات التي درستها البلاغة القديمة تحت ظل «الفصل، والوصل» وهذه الروابط هي وسائل مختلفة الألوان والأشكال:

- ربط خطي لا يفيد سوى الترتيب مثل الواو (و) في العربية.
- ربط خطي يعبر عن علاقة منطقية بين العنصرين المربوطين مثل «الفاء» (ف) و«ثمّ» و«أو» وغيرها في العربية[14].

وتشهد قصيدة «الصباح الجديد» حشداً هائلاً من الرابط التركيبي الممثل في الواو (و)، وصل 27 واواً مقابل رابطين مثلتهما (الفاء) ورابط واحد هو (ثم).

ولقد استدعى حضور حلقات الواو المكثف، الذي خاط أجزاء القصيدة، نظرة فاحصة أثناء التحليل في الجزء الخاص بالدلالة.

الدلالة

1. قراء في دلالات العنوان:

الصباح هو أوّل النهار وبدايته، وهو ميقات معلوم عهده الإنسان منذ أن عرف الوجود. وبه حدّد ميلاده، وعدّ سنوات عمره وأيامه، وفي خلال ذلك عيّن المحطات التي توقف فيها والمسافات التي قطعها، وهنا يمكن أن ننزّل الصباح في حيز المحطات متكئين على الصفة التي تميز الصباح على خط الزمن التعاقبي، وتبرز خصوصيته، ومن جهة أخرى تشير بشكل خافت إلى ما في الهم الفردي للذات الكاتبة من عناية بهذه اللحظة عن باقي اللحظات وكأنها لحظة حاسمة، بل لحظة انعراج يحيل الصباح فيها عند ظهور شمسه على ما في عمق الوجود من صراع عات بين قوى الظلام، وقوى النور، هنا ينفخ الرمز في العنوان من روحه، ويرحل بالصباح على جناح السرعة. جناح الصفة (الجديد) ذاتها إلى زمن البدايات، زمن كان نور الصباح، قد سطع للمرة الأولى فلاق به وصف الجدة، والحداثة. ويزداد إحساسنا ونحن نسير نحو البدايات، بقوّة الجذب، جذب لا فكاك منه، يورّط القراءة، في الآن الذي يطلعها على فاجعة ميلاد

القصيدة وعذاباتها. وهي تحاول الخروج من العتمة التي طالما تردت فيها فأنهكتها، وكادت تعلن حتفها، وترحل الصفة عن مواطنها لأنها لم ترض القيام بوظيفتها التقليدية، في الحصر، والتحديد والكشف عن هوية الموصوف، ترحل هناك بعيداً نحو الخفاء بعد أن كانت قد أوهمت بأنها لاتزال في حيز التجلّي. واجهة هو العنوان بل «وجه» يمارس لعبته مع «قفاه»، ويفتح بذلك على ما يعتمل في صلبه من حركة الأضداد بين ما هو فردي فيه يخص الشاعر، وما هو جماعي يخص أمته، بين ما هو زمن ميقاتي معلوم يخص محطة من محطات الذات الكاتبة وما هو زمن أسطوري يحيل على البدايات «صراع الوجود ضدّ العدم، النور ضد العتمة»(15).

ويسير النعت والمنعوت اللذان يقوم العنوان على ترابطهما معاً يداً بيد في حركة ضد القانون الصارم الذي ينتصر للّيل. لأن هذا القانون، ولئن جعل العنف فعل لا مفرّ منه لتخليص الليل، من النور الذي عمّه، فقد أقرّ بصميمية الظلام وجوهريته في الكون أمام عرض، هو النور.

وإذا كان العنف الممارس في كيان الليل دليل يرفد قوّة الصباح (النور)، ويدْعم جدّته، فهل تحقق كل هذه العوامل انقلاب الأدوار، ويصل العنوان إلى طموحه المستتر في قهر الظلام ودحره، وبناء صرحه على قبره؟ ذلك ما ستجيب عنه القصيدة باعتبارها انتشار للعنوان وأديم رويداً، رويداً، يسيل على مساحتها فيغمرها.

1 - الحركة الأولى:

يمكن أن نفيد من البنية الشكلية التي أبرزنا تمفصلها في الفصل الأول، لنعتبر المقطع الأوّل على مستوى البناء النصي حركة أولى على مستوى الدلالة، وسترفد اختيارنا هذا معطيات تحملها عمق القصيدة نوضحها رويداً مع التحليل.

تمثل الحركة الأولى قطعة تتنازعها حركتان:

أ - قطب فتي فاتك: يمثل الصباح، تغلب صيغة الأفعال فيه وتحتل مساحة الإتساع، على الرغم من تلبسها بقناع القتامة والسواد. ويشع نورها من خلال سواد المفاعيل التي تمارس هي عليها دفنها ومحوها.

هذه الألفاظ التي يغلب عليها الفعل ويرشح بها قطب التجلّي هي:

مات	دفنت	اتخذت	أتغنى	أذبت	الضيا
أطلّ	نشرت	الحياة	رحاب	جمال	الشذى
		معزفاً		دحوت	الورود
		النغم		واحة	الهوى
				النشيد	الشباب
					المنى
					الحنان

ب - قطب مهترئ، منهك، مهزوم، يمثل الليل، ويغلب على أديمه طابع الأسماء، التي هي مفعولات، عليها مارست أفعال القطب الفتى قهرها، وغصبها.

هذه الأسماء التي ينبني عليها قطب الإندحار هي:

النواح	القرون	الألم	العدم
الجنون	الردى	الدّموع	الأسى

1-1 - المجموعة الأولى (اسكني، مات، أطلّ)

تبتدأ أبيات المجموعة الأولى بالفعل لتوحي بالحركة، وهي منذ المطلع توحي بخطاب الذات الكاتبة الموجّه إلى ذات متلقّية لا ترد جواباً على ما يبدو. إذا نحصل مع ولوج عالم القصيدة على:

باث - رسالة - متلقّ

الذات الكاتبة/ السكون والسكوت/ جراح الذات

ويمكن تلخيص فحوى الرسالة بتولّ عهد النواح، وبزوغ شمس عهد الصباح.

هكذا تبدأ القصيدة لتفتح على عالم البدايات.

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصباح من وراء القرون

فعل الأمر هو الذي يشير إلى بداية الحركة، وكذلك المطالبة

بالفعل. لكن أي فعل إنه فعل اللافعل. هو السكون، ثم السكوت، هنا ترشح الأفعال المنتظرة بكل صفات الأسماء، وتخرج عن معهودها في الدينامية، بداية مدّ يجاهد ليوقف مد مضادّ لطالما مارس سلطانه على مقهوره (الذات الكاتبة).

ترفد فكرة طول العهد بهذه الغلبة ألفاظ هي رموز تحيل على الفجيعة وتدل على الهول: زمان الجنون. القرون.

اجتماعياً يدلّ الجنون على حالة اللاوعي السالبة التي تشكل إعاقة تلحق بالفرد فتجعله يحطّ رحاله في الهامش من العلاقات الإنسانية، إذا هو المتاه، والضياع.

وفي الزمن الميقاتي ترسم القرون حقبة تلون بوحدة المئات من السنين والأعوام، ويفتح إطلاقها، وعدم ضبطها على الزمن الأسطوري، ذاك الزمن المفجع الذي سادت فيه قوى العماء (الظلام) ولم تجد من ينازعها. حتّى أطلّ الصباح يجاهد من وراء تلك القرون ليكون. هنا ينحدر الرّمز الشخصي الدال على صراع الذات لأجل التغيير، والإنقلاب على وضع سالف مدمّر، من رمز أسطوري يضخم المعاناة والحرقة، لأجل كل هذا يستعين الشاعر بالإنشاء الصريح الذي يعتمد على فعلي أمر (اسكتي، اسكني)، وأداتي النداء هي الـ (يا) المتكررة في البيت الأول. ليبرز الإنفعال، والتأسي على مزامنة الجرح للحظة الكتابة. وبقاء آثارها بقاء أشلاء الظلام المتناثرة في صباح البدايات، كذلك تنهض القصيدة بعد أن كانت قد بنت قاعها الأسطوري، وشكلت صرحها المعجب، من اللّفظ العربي الذي استعمله الأجداد، تنطلق

لتفارق تلك اللحظة في حركة حداثية نحو غور تاريخ الوجود، وتنهل من هناك حيث لا إنسان هناك، سوى الآلهة، تتصارع ليشكل الوجود على نحو جديد، وليس لها مستقراً هنا (في حيز المجاز)، ولا هناك (في حيز الحقيقة) بل تشيد صرحها في المابين لتشكل فضاءها الدلالي الخاص بها تنحته من اللغة الشعرية البانية لكيانها «فليس التعبير الأدبي بمعنى، أنه لا ينقطع من أن يتضاعف، ويتعدد. إذاً يمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين. تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي. هناك إذاً فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي»[16].

نغم قاتم هو الذي ينبعث من القوافي في المجموعة الأولى من المقطع الأول يصدره حرف الروي (ن) المشترك وما له من علاقة حميمية بالأنين يزيد في أنينه ارتباطه بالشجون في البيت الأول، والجنون في البيت الثاني. هنا يزيد في التصعيد فيحتلّ له مكاناً في قلب هذا اللفظ. ويرتبط أخيراً بالقرون. نغم يتحول بفعل الأفعال السابقة عنه والسالبة له، إلى قطعة موسيقية عذبة تخرج من أحشاء النغم الحزين لأنّ فعلي: اسكتي، مات، أفعال تمحو السواد بسوادها، وهي تفتح لفعل أطلّ، مجال خط أغنية الصباح الطالع.

كذلك يبني حرف الحاء (ح) في قوافي صدور المجموعة ذاتها لحنه الحزين ظاناً الإستقلال عن السوالب المواحي، فيلحق النغم الشطبُ سريعاً بفعلي: اسكني، مات، ثمّ يشع النغم الزاهي

على أنقاض حنحنته. إنّه نغم الصباح يشعّ نوره على الكون يوم ميلاده فينفخ في نفس الشاعر من روحه، فينهض، وتنهض قصيدته (الصباح الجديد).

ويظلّ اللحن الحزين يتخفى بألبسة السواد المتعددة الأشكال، في محاولة للتنكر والإفلات من قبضة اللحن السعيد (لحن الضياء) يشد بتلابيب الأسماء ويتخفى وراء جمعها بيد أن صيغة جمعها (جراح، شجون، نواح، جنون، قرون) لا تمنع الأفعال التي تلبس لباسها الداكن نفسه أن تأتي على الجموع جميعاً وما تخفيه قفاها. أفعال هي فاعلة بحدّ ما اتخذته من زيّ العدو وسلاحه. لكنها لا غاية لها سوى أن يطلّ شعاع الصباح على أديم الكتابة ويفتح للذات عالماً دون عالمها الموجع المفجع. فهل تحقق هذه الحركة طموحها سريعاً؟ أم أن الجراح عميقة والطريق شائكة طويلة؟

(2-1) المجموعة الثانية:

تبتدأ جلّ أبيات هذه المجموعة بالفعل، ويأخذ الفعل في جلّ القصيدة صيغة الماضي:

في فجاج الرّدى	**قد دفنت الألم**
ونثرت الدّموع	**لرياح العدم**
واتخذت الحياة	**معزفاً للنغم**
أتغنى عليه	**في رحاب الزمان**

والأصل في الجملة العربية كما هو معلوم هي الجملة

الفعلية؛ من هذا المعطى تكون حركة الذات الكاتبة في مجموعتها هذه تتجه نحو الاتصال (اتصال بالأصل، بالموروث، بالماضي)، وهو نفسه اتصال الذات بماضيها المجروح يبرر هذا المنحى اختيار القافية المطلقة في الأبيات الثلاثة الأولى، وكأنّ الصرح الذي بنته المجموعة الأولى (القافية المقيدة)، ينهار بفعل الجرح القديم الذي يحفر في الذات في أعماقها، كأن صرح التحديث في الإتصال بالهامش من التراث الشعري القديم والمضي به قدماً تهشم بفعل التراجع نحو الخلف، لكن أي معنى يأخذه الفعل الماضي وأي دلالة تحملها أفعال المجموعة الثانية؟

الفعل الماضي عند البلاغيين يفيد تحقق وقوعه، أمّا تقديمه فيفيد الإهتمام. هنا تجد حركتي الهدم والبناء المتعاقبة التي طالما حلم بها الشاعر منالها في التحقق، والوقوع في الفعل الماضي وتقدمه مكانياً في الخطاب. ثمّ تحقّق الحركة تقدمها على أديم هذه المجموعة لإحداث المعادلة بين أفعال السلب وأفعال الإيجاب من ناحية وتوزعها المتكافئ في الأبيات حيث نحصل على:

1 - بيتين يديرهما فعلان سالبان قائمان لا يحملان غير الفجيعة ولا يتعلقان بغير الأسماء المحيلة على ظلمة القبر، والعدم.

دفنت ← الألم

نثرت ← الدّموع

2 - بيتين يديرهما فعلان موجبان يبنيان صرح الحياة ويشيدان قاعهما على أعذب ما في نغمها:

اتخــــذت الحيــــاة

أتغنّى عليه (معزف الحياة)

ذاك ما يخوّل للذات الكاتبة تحقيق الغلبة عبر خطوة تحقيق التوازن بين أفعال السلب، وأفعال الإيجاب:

دفنـــــت، اتخـــذت

مقابــــل

نثـــــرت، أتغنـــــى

تجاهد الذات لأن تؤسس المعادلة الصعبة، بين نورها وظلامها بيد أنها هنا في فضاء (المجموعة الثانية). تقدمت شوطاً على درب الإنتصار لما هو نور وضياء فيها، تبعثه رؤيتها المتفائلة للحياة.

لقد أعلنت

واتخذت الحيـــاة معزفـــاً للنغـــم

بعد أن كانت تورطت في فضاء المجموعة الأولى بتكثيفها أفعال السلب على الرغم من دلالة السلب على الإيجاب بانفتاحه على الأسماء المسلوبة، وفعلها فيها.

لقد شغل المجموعة الأولى الهدم على أن تبني حتى كاد الإطلال إطلال الصباح، يغيب في تلاوين الغروب (اسكني، اسكتي، مات).

ولولا ما يحمله، فعل أطلّ من دفق دلالي يفيض أسطورة

وما تحمله (القرون) من دلالة مشرعة على البدايات، لغاب الشروق واكفهر النور وعمّه الظلام المحدق من كلّ جانب. أولسنا أمام معادلة غير متكافئة؟

(1) - اسكنـــــي

(2) - اسكتـــــي مقابـــــل (1) أطـــــلّ

(3) - مـــــات

تقدم واضح وخطوة معتبرة تحققها الذات الكاتبة ضدّ خصمها (الجرح الماضي)، وقد ساعد على المضي قدماً خروج البيت الأخير من المجموعة الثانية عن خطّ الماضي (القافية المطلقة). وإبرام العهد مع النغم السعيد نغم النهار الذي حفلت به المجموعة الأولى، نغم استوحته من وقوعها في ما تعتّم من شعر القدماء (القافية المقيّدة)، ودوماً تقوم حركة التحديث، بالرجوع الإيجابي، إلى تلك الهوامش المقهورة، والحلول في تلك المضايق هو فتح على عهد جديد يهجر زمن (بكى واستبكى)، ليضع القدم على زمن هو آت، نلمحه حين نوجه النظر إلى المستقبل، هناك في المابعد.

بيد أن الخطوة الصعبة تحف بها المخاطر من كل جانب، إنها تستعين بتكاثف الأفعال وتواليها، سرعة في الهدم، تليها سرعة في البناء، يداً بيد، تتناغم الحركتان لترفد النغم الذي يحدثه بحر الحياة في القصيدة، إنها تتكئ على نغمها هي (الأفعال)، نغم داخلي ينبع من صميم النص لا من خارجه (بحر المتدارك).

صراع هو ذاك الذي تحدثه الخطوة وهي تتقدم، عنيف هو الصراع، جو من التوتر والصخب يحدثه توالي الأفعال وهي تمحو المحو، تمحو العدم، تمحو الألم، ثم عذاب هو التشييد الموالي لدحر قوى الظلام، وبفعل الأفعال تنزاح الجمل الإخبارية وتمتنع أن تقف عند حدود الإخبار عن الذات فقط، لتعبّر عن الخطاب المنفعل الكامن في صميم الخطاب حتى تستحيل إلى إنشاء كلّها، انفعال هو ينبع من عمق الجروح المرسومة على مستوى القلب، يجعل التضميد عملية حساسة وشاقة في الآن، لأجل هذا كان الربط بين عملية تطهير الجرح (دفنت، نثرت) وعملية تضميد الجرح (اتخذت، أتغنى)، ربط سريع توسّل بالأداة، الواو (و) الدالة هنا على السرعة في التعاقب والتتالي.

ولا يغيب الرّمز عن الحضور، بل ينبع من أحشاء الكلمات الشعرية البانية للمجموعة الثانية بقوّة الإيحاء والإشارة، وأهم ما راع انتباهنا: رمز العدم كمتعلق برمز الرياح، ورمز الحياة، ورمز الزمان كمتعلق بالرّحاب.

أمّا رمز العدم فيشير إلى القوى السابقة عن قوى الوجود التي جاهدت مستندة إلى الماء حتى يحيا العالم الميت، ويتخلّص من قهر قوى العماء له، وآلهة العدم ليس لها سوى الظلام حجة وسلاماً تكافح به ضدّ من رام التغيير في عالمها.

وأمّا رمز الحياة فهو إحالة على ما بعد سريان المياه على وجه البسيطة (الأرض) التي هي نصف آلهة العدم المنهزمة المندحرة، ومع سريان المياه كان انبعاث النور، وانتشار الضياء.

وأمّا رمز الزمان كمتعلق بالرّحاب، فهو رمز يشير إلى فضاء جاز لاتساعه، أن يقلب الموازين ويجعل لسلطان النور الغلبة على سلطان الظلام، وبالتالي غلبة الذات الوالجة في عالمه لجروحها، وظلام نفسها، ذلك أنّ الرحاب يتلبّس البعد الإشراقي الروحي ويحيل على العوالم الغيبية التي تذوب في أرجائها عادة الهموم الفردية والجماعية لتحفز نوازع النفس نحو المطلق واللامحدود. هنا ينزع الزمان عنه لباسه الذي اعتاد لينفتح وراء ثم أماماً، نحو البدايات من جهة ثم النهايات من جهة أخرى ويضحى الغناء وما يتبعه من بهجة النفس، فعل أزلي لا يبتدأ أبداً ولا ينتهي عند حد، انفتاح هو على الحياة الممتدة، ذاك هو العالم المتخيل الذي تنحته القصيدة لتضعنا فعلاً على الحياة الحقّة.

3-1 - المجموعة الثالثة:

ينطلق طلوع هذه المجموعة بفعل أخفّ في عنفه من سابقيه (دفنت، نثرت، مات)، على الرغم من وروده معطوفاً عليها.

وأذبت الأسى في جمال الوجود
ودحوت الفؤاد واحة للنشيد
والضيا والظلال والشذى والورود
والهوى والشباب والمنى والحنان

ولقد ورد الفعل السالب الوحيد (أذبت) المتكئ على الماضي الدّال على التحقق والوقوع خفيفاً خافتاً لسببين اثنين:

1 - إنّ حركة الهدم والبناء السابقة عن هذه المجموعة قد حقّقت شيئاً من مرادها في إحداث حد من التوازن النفسي، وشوطاً على درب التغيير والتجديد والإقبال على الحياة بعد النفور منها لدى الشاعر.

2 - إنّ الأسى كقناع للجراح لا محالة زائل حتّى وإن راوغ فعل الإذابة والمحو، ذلك أنه لا نجاة له من الإمحاء داخل حشد غصّت به مجموعة الأسماء الطافحة بالنور والضياء (النشيد، الضياء، الظلال، الشذى، الورود، الهوى، المنى، الحنان).

فلا مفرّ للأسى، سيذوب حتماً، وفعل الإذابة مرفد، معضّد، من كل جانب يأتيه الدعم من كل جهة، تأتيه القوة ويأتيه العتاد.

لا مجال للتأسّي إذاً، لا مجال للتحسّر على ماض ولّى واندثر، كأنه لا رجعة بعد اللحظة، قمع الأنين وحسم الأمر ولا تولّ عن العزم والقرار، ذاك هو خطاب الذات تقتحم على الجروح مكامنها، تعلن عن تماسك ذاتها لذاتها والسيطرة على انفعالاتها في خطابها (المجموعة الثانية) ويعمّ هذا الجو التناغم، وشد الإيقاع بالإيقاع فيه، عبر الكم الصوتي المتجانس مثّله توحد الروي والردف في البيتين الأول والثالث.

تناغم هو، يعمل على تحقيق التماسك لتسيطر النفس على نفسها، وتقف على خط التحدي لأجل التغيير، تغيير نفسها

بنفسها، وتضميد الجروح في أعماقها، بيد أنه لما كان هذا التناغم تناغم خليلي، الأصل، لا محالة، محيل على مقولة بكى واستبكى لا مفرّ، وجب الإتكّاء على نغم الكلمة الشعرية وليدة لحظة الشروق بعيداً عما يوحي بالماضي ويعود إليه، وكانت الضربات المتتابعة (النشيد والضيا والظلال والشذى والورود، والهوى والشباب والمنى والحنان)، سريعة الإيقاع بفعل رابط الواو (و) الدال على سرعة التوالي، ذاك هو إيقاع القصيدة الداخلي.

ويحقّ للذات (للأنا) أن تحضر بعنف هنا (المجموعة الثالثة) وتتعلق بضمير المتكلّم (التاء) المتصل بالفعلين المتصدرين البيت الأول والثاني (أذبت، دحوت)، مقابل ذلك وجب أن تغيب الذات المخاطبة (الجراح) في تلاوين جمال الوجود بفعل المحو والإذابة. غياب في مقابل حضور، عملية كان لابد منها لتحقيق التغيير المؤمّل، والمشروع المحتمل، ويدحر الحضور الغياب وتقف الجموع تدحر الجموع، أسماء تدحر أسماء، بياض يزيل سواد:

الظلال # الجراح

الشذى # الشجون

الورود # القرون، الدموع

4-1 – دلالة الصّور والرّموز:

منذ البدء ترتسم صورة الأسى (اللّيل، الجراح) تذوب في جمال الوجود (الضيا، النور).

هذه الصورة تعود بنا إلى قصة البدايات إلى الانبعاث الأول وقصة دحر العدم، وما زامن ذلك من صراع مرير، عنيف هو الإنبعاث، إذاً عنيف هو التغيير، حركة تحوّل تسير ضد حركة ثبات، تريد الجروح البقاء في العمق، بيد أن قوى الأنا، قوى الصباح، قوى الوجود، تأبى إلا أن تمارس فعلها في إزالة الكابوس وفتح عهد جديد في الحياة، بعث روح جديدة تخط طريقها نحو الهم الجماعي، بل هم الكيان، يجاهد ليكون.

وفي الصورة الثانية ينبسط الفؤاد، بحيث يصير ربيعاً، ذاك أنه يتسع لكل ما يشمله الربيع ويحتضنه:

ودحوت الفؤاد واحة للنشيد
والضيا والظلال والشذى والورود
والهوى والشباب والمنى والحنان

وتحيل الكلمة الشعرية (واحة) على رمز الماء وتستدعيه كما تحيل على الزرع والخصب، وكل هذه المعاني دلالة على ميلاد الحياة وانبعاث الوجود تقول أسطورة التكوين السومري: «بعد أن تفرّقت مياه التكوين/ عمّت البركة أقطار السماء/ وغطى العشب والزرع وجه الأرض»[17]. ويعضد الفعل «دحوت» هذا المعنى بكل ما في صلب «دحا» من بنية عميقة تفيض دلالة على الخلق والتكوين. قال تعالى: ﴿**والأرض بعد ذلك دحاها**﴾[18]، أي خلقها لأجل ذلك كان فعل التغيير ما بالنفس في النظرة للحياة،

الذي امتلأ الشابي بهاجسه، فعل حقيقي، فعل إيجاد، هنا تدلّل الحركة على عنفها، وخطورتها ذلك أنها مغامرة أرض بكر.

5-1 - في دلالة التناغم بين مجموعات المقطع الأوّل:

تتفاعل المجموعات داخل المقطع وتتناغم من خلال شدّ أطرافها بالأطراف (أواخر القوافي من كل مجموعة) ترسل الأولى نغمها (القرون) فنجد صداه في الثانية (الزمان)، وترسل الثانية فنجد صدى موسيقاها في الثالثة (الحنان)، بنية إيقاعية متعانقة متلاحمة تجعل الحركة الأولى للقصيدة بمثابة مقطوعة موسيقية تشير في عمقها إلى شد النفس أطرافها وتخليصها إلى حدّ، من سلطة انفعالاتها المفجرة لأجزائها.

بل بنية إيقاعية متحدة أجزاؤها إلى حد إمحاء بعضها في البعض الآخر لا يتخذ تناغم الأطراف فيها خطاً تعاقبياً، فالصوت وصداه يقومان بلعبة تبادل الأدوار، فيضحى صدى الصدى (الحنان) صوتاً يحيل على صداه (الزمان) وصدى صداه (القرون). تناغم يطمح لأن يبني متخيّله (التناغم الكوني) الذي يحجبه التنافر الواقع على وجه الوجود وظاهره، ذلك أن الوجود أضداد متصارعة لمن رام النظرة العادية، وكذا من توسل بالفرضيات العلمية. بيد أن النظرة المتعمقة أصقاع كنه الوجود، ترى في ذاك الصراع «وحدة الحياة في الوجود» أو هي «وحدة عالمية»، على حد تعبير الشابي.

نظرة شاعر هي للكون بعيني الخيال، نظرة في لحظة غير

لحظة الزمن التعاقبي. «لحظة مكاشفة» هي، بل حلول في زمن الديمومة زمن الشعر. في ذاك الزمن يكون (الشاعر) قد قضى على اغترابه وتوحد بما خفي من ذاته وبلغ ذرى إنسانيته.

في هذه الدائرة، ينحدر الفرد، وتغيم ملامحه وعلى حسابه يتألق الإنسان الكامن في كل فرد، وحين يعبّر الشاعر عن مشكلاته وعذاباته هو يرد الخطاب معبّراً عن مشكلات الوجود الإنساني مطلقاً[19]، وفيه في ذلك الخطاب، يسكن التعبير عن هموم الوطن وعذاباته.

2 - الحركة الثانية:

تأتي هذه الحركة بعد أن شرّعت الحركة الأولى بابها على عهد جديد، ودحرت الظلام، لتسمح للنور أن ينبلج في يوم وليد.

بيد أنّ:

1-2 - المجموعة الأولى:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون

دلّلت على أنّ الذات المخاطبة (الجراح) اللائذة بالصمت لازالت تفعل فعلها في (الأنا) وتئن في أعماقها. لكن فعلها هذا لم يكن بنفس عنفها الأوّل (في صدر المجموعة الأولى)، لأن الأنين الخافت الذي ترسله في بداية هذه الحركة لا يعضده في صلبها (أي الحركة) غير اسم واحد وحيد مسلوب (ظلام يحول).

لما تقدم يمكن القول أنّ الحركة الأولى حقّقت إلى حد ما مبتغاها في فتح عهد للأنا في صباح جديد يخفت فيه الأنين ولعله يزول ويمحي.

2-2 – المجموعة الثانية:

وهي مجموعة تتأسس فوق أرضية غمرتها الرموز الدينية والمعاني الأسطورية إذ يعلن الشاعر في فضائها:

في فؤادي الرحيب معبد للجمال
شيدته الحياة بالرؤى والخيال
فتلوت الصلاة في خشوع الظلال
وحرقت البخور فأضأت الشموع

ويتقدم الخبر منذ البيت الأول عن مبتدئه، ليوحي في رفق، بأهمية الفضاء المكاني الرمزي (الفؤاد) الذي يقوم على أرضه صرح (معبد الجمال). أهمية يوليها الخطاب عادة لبعض ملفوظاته لا نظن أنّها اعتباطية، بسبب أنها تحمل مبررات أولويتها من خلال سياق الجملة في استقلالها. والجملة في سياق النص عامة.

أ – أهمية الفؤاد في سياق جملة مستقلة:

تعلّق الفؤاد بلفظ «الرحيب» فدل على الاتساع مع الانشراح فجاز للمعبد على وجه الحقيقة أن يشيد في ما اتسع في فضاء المكان كما جاز مجازاً أن يتسع الصدر (الفؤاد) بانشراحه

ليستوعب الأشواق الروحية التي انفتح عليها المعبد كرمز ديني يحيل على العلاقة العمودية الميتافيزيقية.

ب - أهمية الفؤاد في سياق النص عامة:

في النص ما يدل على أن الجراح هي جراح القلب (الفؤاد) يشير إلى هذا المعنى، ويرشد إليه تصريح «الأنا»:

في فاج الردى قد دفنت الألم

والألم إحساس في نهاية الأمر، ومحل الإحساس الفؤاد، لأجل ذلك كان ملاذ «الأنا» في حركتها لأجل تضميد الجراح الباعث على الألم هو تقوية أشواق هذا الفؤاد الروحية، والدينية، يربطه دائماً بدوال مرتبطة بمنابتها الروحانية (دحوت، دعاء):

- دحوت الفؤاد واحة للنشيد
- يا له من دعاء هزّ قلبي صداه

وعلى درب الإيقاع البطيء الذي يسم المجموعة الثانية من المقطع الثاني تسير (الأفعال الماضية) متوالية على مهل، وفق لحنها الثابت (تحقق الوقوع) يداً بيد مع الأسماء الطافحة بجوها الإشراقي، لتحقق للأنا اتصالها بعالم «القداس الإبتهالي»، بعد أن تمّ لها الإنفصال عن عالم فرغ فيه الفؤاد من روحه وحلت به الجراح.

وتمارس «الأنا» طقسها الإبتهالي، لكن ليس فعلها ذاك لما بعد الموت يحضره، بل للحياة في معبد الجمال الذي شيدته

تقيمه، يرفد هذه الفكرة التناغم الإيقاعي، والتجانس الصوتي بين الدّال الصلاة (خشوع، عبادة) والدال الحياة.

بهيج هو لحن الأفعال وبسيط (شيّدت تلوت، حرقت البخور، أضأت) يتماشى، وما يشيع من الأسماء من احتفاء بالجوهر (فؤاد رحيب، معبد للجمال، الصلاة، الرؤى الخيال، الحياة، خشوع، الظلال، البخور، الشموع).

كلّ دوال هذه المجموعة تقريباً تتوزع في فضاء دلالي واحد، هو العالم الإشراقي التعبّدي، حتى الجمال لم يعد ذاك العرض الذي يلوذ بالوجه ولا يلوي على القفا، بل هو الجوهر والصميم الذي اتخذ من الرؤى والخيال مادة نحته.

3-2 – المجموعة الثالثة:

كأن أنين الجراح لايزال يفعل، ويستعيض بالفعل عن التصويت ذلك أن المجموعة الثالثة جاءت ملوثة بشيء من الإنفعال دلت عليه جملها الإنشائية (البيت الثاني، والبيت الثالث)، وكأنها تجاهد لتقنع الذات المخاطبة (الجراح) إذ تؤكد برسالتها السكوت:

إنّ سحر الحياة ....
فعلام الشكاة من ظلام يحول
ثم يأتي ربيع وتمر الفصول
سوف يأتي ربيع إن تقضى ربيع

جاء البيت الأول جملة اسمية مؤكدة بـ (إنّ) ونزع لهذه الأداة كلّ ما يمكن أن يحول متعلقها (الجملة) إلى صخب وانفعال يتعاضد مع الإنشاء (البيتين اللاّحقين). فيذهب الإيقاع الهادئ الذي جاهد المقطع في بنائه منذ البداية. لذلك ألحق بـ «إنّ» التأكيدية خبر ورد اسمياً (خالد) هنا تتعاضد الجملة الإسمية في إطار البيت الواحد لتوحي بالهدوء والسكون، سكون الأنا ورضاها في صباح عهد جديد، لم يعد فيه أناة الجراح شديد بأس ولا لها قدرة على بعث في صميم الفؤاد اليأس، وكأنه ولّى الجراح ولم يبق من أثره غير صداه، هنا يجيء الخبر الثاني (لايزول) مضارعاً ليرفد مسيرة اللحن الهادئ المطمئن لقرب تحقق التغيير أو تحققه بالفعل، ذلك أن الفعل المضارع إنما سمّي كذلك لمضارعته الاسم. أخذ البيتان الثاني والثالث صيغة الإستفهام، وهو الإستفهام الوحيد في كامل القصيدة، استفهام يرنو إلى التلميح لشيء من الإنفعال يهزّ الأنا، لكنّه سرعان ما يهدأ حين ترشح دلالة البيتين بالأبعاد الأسطورية الدافعة إلى حب الحياة والإقبال عليها، ذلك من جهة الإيمان بدورية الزمن والكفر بتعاقبه الخطي لأن التعاقب الخطي واضح الغاية يسير نحو الموت والفناء. إنه زمن يريد ملاحقة الأنا، يريد حتفها، لأجل هذا نستعيض عنه بالزمن الكوني (temps cosmique)، زمن مفتوح على البدايات مشرّع على النهايات، زمن الخلود الذي طالما كان ولايزال حلم النفس وأشواقها، زمن الفردوس هو زمن عاشه الإنسان قبل الخطيئة. قبل الهبوط وهو من تلك الجهة زمن

سماوي لا يلتقي أبداً بالزمن الأرضي (زمن التعاقب والتتالي الخطي)، إذ ليس للأنا إلا أن تؤكد بقاء سحر الحياة ومنه تؤكد إقبالها عليها.

وتتناغم الكلمة مع الكلمة لترسم لحنها الهادئ داخل هذه المجموعة خاصة والمقطع الثاني عامة، ذاك قدر الكلمة الشعرية، إنّها تنهض بتعاضدها بالأخريات داخل الخطاب الشعري ببناء موسيقاها الداخلية فتسم القصيدة بسمفونية تعلن إلى حدّ، غناها على أن تتكئ على بحور الخليل وقوافيه هو ذا درب القصيدة الحديثة إنها تجاهد من أجل تحقيق الإنفصال عن خطاب سابق عن خطابها (البحور، النحو...) لأن «الإيقاع أهم بكثير في اللغة من أن تتركه للعروض»[20] الإيقاع الداخلي الذي تؤسسه الذات الكاتبة، آناء تأسيسها لغتها ودلالتها، يوجد «بالخطاب وفي الخطاب... فيما العروض نسق سابق على الخطاب»[21] والقول بأهمية الإيقاع (الداخلي) واتساعه «لا يلغي العروض من الإيقاع بقدر ما يقلّصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالية»[22] لأجل كل ذلك كانت الذات الكاتبة مشدودة لماضيها في الآن الذي كانت تمارس انفصالها العنيف والقطع بعد الاتصال، هنا يتنزّل التناغم الصوتي القائم في المجموعة الثالثة بين دالي (الحياة والشكاة)، ليحمل مدلوله الموحي بالتفاعل الحي.

ويزيل سياق الاستفهام الإنكاري الذي يهيمن على البيت التاسع يزيل «الشكاة» فيحيل على حياة لا تبرّم فيها، هنا تحقق القصيدة ومن خلالها الشاعر طموحها في إحداث التغيير والإنقلاب، وفتح حياتها على حياة لا تبرّم فيها، لا تشاؤم، ولا أنين، وفي هذا الحيز بالذات تحيل قصيدة الصباح على ما كان في نفس كاتبها من ظلام مبعثه الحزن والأسى، والشكاة والتبرم من الحياة حين كان العدم يعمّ الوجود ويبسط عليه نفوذه، لا ضياء وقتها، أما اليوم، اليوم مع صباح وليد - كان فيما مضى أمنية - يتحقق الحلم في استقبال الحياة بنغم طافح بالإحتفاء، احتفاء ببهجة الحياة بصباحها.

ثمّ يأتي الصباح وتمرّ الفصول

وحينها، يمكن أن نذهب في الرأي إلى أن حضور «صباح الحياة» هو الذي جعل من إيقاع هذه المجموعة، إيقاع بطيء هادئ يتوسل بـ «إن» الثقيلة منذ البداية، ثم إيراد الأفعال المضارعة في الأثناء (يزول، يحول، يأتي، تمرّ) مع اعتماد رابط الفاء (ف) الذي مثّل الربط الخطي المنطقي الدال على التعاقب البطيء. واعتماد الرابط (ثمّ) وهو الرابط الوحيد هنا في كل القصيدة ويدعّم كذلك إيقاع البطئ ومن خلاله يشير إلى زمن المابين: ما بين ذهاب الظلام وطلوع الشمس، ما بين الماضي المتبرّم بالحياة والحاضر المقبل عليها المحتفي بها:

فعلام الشكاة من ظلام يحول
ثمّ يأتي الصباح وتمرّ الفصول

4-2 - في دلالة التناغم بين المجموعات في المقطع الثاني:

يضاف إلى التناغم الصوتي الداخلي الذي حفلت به كل مجموعة تناغم آخر يشد بناء المقطع بعضه إلى بعض، وينبعث فيه لحن الحياة في هدوئها، لحظة صبحها، لحظة اتزان «الأنا» ووعيها بأن الهم الفردي هو هم جماعي وطني، بل هو هم إنساني عام. هنا يشد صدر القصيد صدرها، مدعّماً تكرار دال «الحياة» باستدعاء دال محيل على أجواء روحية إشراقية تفتح على الغيب وتطلّ على مداره المعجب ذاك دال «الصلاة» المشرع على السماء، مذيب الهم «الشكاة».

أما أواخر قوافي الأعجاز فتمارس لعبتها، على عادتها في الوصل بين الأجزاء وإخراج اللحن العام من المقطوعات بيد أنها تشهد وهي تجمع المجموعة الثانية للمجموعة الثالثة شيئاً من القطيعة مع المجموعة المتكررة الأولى، ذلك أن هذه المجموعة (أي الأولى) وإن خلعت عنها شيئاً من القتامة لاتزال فيها بقايا أنين وعلامات جراح.

وعلى الرغم من عجز البناء «القافوي» على أن يشد المجموعة الأولى إلى المجموعتين السابقتين أو التاليتين، فإن قافية صدر البيت العاشر من المقطع، أبت إلا أن تتطابق مع قافية صدر البيت الأخير من المجموعة الأولى تطابق هو على الرغم من بقايا أنين، بيد أنه وقع مع ما في الظلام من بريق فجر، طلوع صباح وشد الإيقاع الإيقاع، فكان المقطع مقطوعة موسيقية هادئة

بطيئة بطء شروق شمس يوم جديد، يزيد في تناسق اللحن وتكامله التجانس القافوي الممثل في ارتباط الشموع (قافية البيت الأخير من المجموعة الثانية) بالربيع (قافية البيت الأخير للمقطع)، وليس خفي ما بين مدلول الدالين من أواصر وعلائق. ذلك أن الضياء والجمال زوجان متعانقان يستدعي أحدهما الآخر.

3 - الحركة الأخيرة:

وبعد أن هدأ الإنفعال في الحركة الثانية واستقرّ اللحن الرتيب المطمئن اطمئنان النفس لوضعها في رحاب صباح جديد، وبعد أن انغرس الإيقاع البطيء على أديم ذاك المقطع (المقطع الثاني)، تعاود الجراح فعلها، ويعاود الخطاب (خطاب الذات الكاتبة) إحياء نفسه وينفعل:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصباح من وراء القرون

لكن هل يقف الإنفعال اللاّئذ بالتصويت أمام الحركة اللاّئذة بالفعل (فعل الإيلام)؟

كأنّ «الأنا» اقتنعت بأنّ الفعل لا يصدّه غير الفعل، لابد إذاً من العزم، لابد من الإستجابة لدعوة الصباح إلى الرحيل لابد من فعل الرحيل وهجران البقاع:

مــــن وراء الــــظـــلام	وهــديـــر المـيـــاه
قـد دعـانـي الـصـبـاح	وربـيـــع الحـيـــاة
يـــا لــه مـــن دعـــاء	هـــزّ قـلـبـي صـــداه
لـم يـعـد لـي بـقـاء	فـوق هـذي الـبـقـاع

ويبدأ الخطاب سريعاً، على عجلة هو من أمره، يريد الكفّ عن تصويته والإلتحاق بالفعل (الرّحيل)، السالب للفعل (إيلام الجراح).

دلّل الخطاب على سرعته منذ الإنطلاق باختياره شبه الجملة (من وراء الظلام) وهو اختيار التزمه المقطع فغلبت عليه أشباه الجمل على نحو بيّن:

- هدير الميـــاه	- الوداع (مكرّر في أربعة مواضع)
- ربيع الحيـــاة	- جبـــال الهمـــوم
- فوق هذي البقاع	- ضبـــاب الأســـى
	- فجـــاج الجحيـــم
	- في الخضـم العظيـم

ومع شبه الجملة التي تنفتح به المجموعة الثانية يعود الوراء، العدم المتخفي، خلف الظلام، ويمارس حجبه للصباح. بيد أن النور يعمّ إذ يدعو الشاعر إلى رحابه، متكئاً على رموز الحياة والوجود الطالعة من أحشاء العدم، تبيده، فإذا هو ذرى متلاشية،

هذه الرموز هي: المياه، الربيع، وإذا كانت المياه عنصراً أساسياً في ميلاد الحياة فإن اقترانها بلفظ «الهدير» دل، بل أحال على حد ما جاء في الأساطير الأولى إلى ما زامن البدء من عنف وصراع بين القوى المتناحرة، هنا يبقى الرمز الأسطوري (المياه الصاخبة) بتلاحمه مع الرمز: الصباح (النور) والرمز الربيع المحيل على النهار والخصب، المستدعي عشتار الآلهة (في الأساطير تمثل عشتار آلهة النماء والخصب) وتطلعنا هنا، المجموعة الثانية على ما في أعماق القصيدة من فضاءات أسطورية تنبع من الكلمة الشعرية دون أن تبوح جهرة، بحكاية البدايات، لُمع هي تلك الكلمات، لكنّها تحمل في أحشائها فضاءات خارقة معجبة، هنا تطلّ الذات على الهمّ الكوني، ومنه الإنساني من زاوية همّها الفردي (تشبع روحها تشاؤماً وقتامة)، وفي المابين، ما بين الهمّ الفردي والهم الإنساني ينبت الهم الاجتماعي المحلي (همّ شعب حرقته ويلات الإستعمار وأرهقه البكاء، وهدّته الدموع) وتتناغم الهموم فيحق الإبتهال، أمام الصباح أمام عشتار.

يا له من دعاء هزّ قلبي صداه

وتحضر أداة التلبية (يا) لتسم الجوّ، خضوعاً في حضرة الخوارق المعجبة.

ويحضر الرمز «دعاء» ليلتحم الأسطوري بالرّوحي

الإشراقي، فيضفي هذا على ذاك شيئاً من السكينة والهدوء، فيحدّ الصخب من صخبه شيئاً فشيئاً ليسمح للروح أن تتصل بعالمها العلوي، وتناجي العرش. يعضد هذا السير نحو الهدوء ورود جمل البيتين الأوّلين من هذه المجموعة خبراً يعمل على تهدئة «هدير المياه» وكفّ انفعال الذات، داخل جوّها الأسطوري المعجب.

وفي هذا البيت بيت الإنفعال، يحلّ الفؤاد الرحيب (قلبي) ليستوعب صدى هذه الدعوة، دعوة الصباح إلى فضاء أرحب، فضاء الحياة، نتيجة لذلك تصرخ «الأنا» بكل صرامة:

لم يعد لي بقاء فوق هذي البقاع

فـ:

الوداع الوداع يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقي في الخضم العظيم...
ونشرت القلاع فالوداع الوداع

يتكرر الوداع ويحتل له مكانين: مكان تنفتح به المجموعة (صدر البيت الأول كله).

الوداع الوداع

ومكان تنفتح به القصيدة بأكملها على درجات الحياة، وغمارها. ويتخذ الشابي خيار الخوض في البحار على البقاء في

الأبراج حيث الهموم والأسى حيث الآلام والجراح. هذه الأبراج التي يليق بها الفاصل النهائي، آخر أعجاز القصيدة.

فالـــــوداع الـــــوداع

وبين الوداع، والوداع تتالى ثلاث جمل إنشائية تتسلّح بأداة النداء (يا) لتدخل على انفعال الذات، في الآن نفسه تخبر هذه الأشطر الثلاث عمّا في صميمها من حكاية حدث الرّحيل الذي يخص الذات ويعيش الإنشاء في صلب هذه المقطوعة جدل عات يجعل الإيقاع، إيقاع المقطع الأخير إيقاعاً سريعاً لا يتكئ كما هو الحال في المقطع الأول على الرّابط التركيبي الممثل في الواو (و) وبحكم الترابط المباشر بين الجمل نحصل في المقطع الأخير هذا على إيقاع هو أسرع من ذاك الذي ابتدأت به القصيدة يزيد في سرعة ذاك الإيقاع ما سبق الإشارة إليه، من توزّع حشد هائل من أشباه الجمل، إيقاع موسيقي داخلي يقي القصيدة الإتكال الكلي على البحر والقافية، إيقاع ينبع من صميم الكلمات الشعرية ومن إبداع ترابطها وتعانقها، وهو إيقاع أحدثته ثنائيات تجانسية، تتضافر لتوحي بالقتامة والظلام، هي مركّبات مسلوبة بفعل مصدر نائب فعله (الوداع)، هذه المركّبات جاءت على التوالي:

....	**يـا جـبـال الـهـمـوم**
يـا ضـبـاب الأسـى	**يـا فـجـاج الجـحـيـم**

وإذا كان الشطر الأول من المجموعة الأخيرة يتوزّع على

محوري (وداع/ نداء) فإن الشطر الثاني يتوزّع على محوري (تلبية/ وداع)، ووفقاً لهذا التوزّع يمكن كتابة المجموعة على طريقة اختزالية تتحدَّد بحسب الدلالة.

وداع نِداء

نِداء نداء

تلبيـــــة

تلبية وداع

ويلعب النداء والتلبية لعبة السير الضدي، ذلك أن متعلق النداء هي (الجراح) في أشكالها المتعددة (الجبال الهموم، ضباب الأسى، فجاج)، هنا يبوح الوداع بما في صميمه من جدل عات بين ماض مجروح أليم (ظلام، عتمة) يحيل على العدم ومستقبل ضاحك، مستقبل الصباح الجديد (النور، الضياء) يحيل على الحياة.

وداع تشده رواسب الماضي. ويدل تكرره والإلحاح عليه العزم من جهة ومجاهدة النفس من جهة ثانية، إن خطاب الوداع طافح بالأسى، في الآن نفسه، مفعم بحركة الطموح إلى الحياة. (النور، الصباح) التي كانت الأنا تتبرم منها في الماضي، هنا يلبس الإبحار دلالته في التوق لخوض الصراع على وجه الأرض.

قـــد جـــرى زورقـــي فـــي الخـضـم الـعـظـيـم
ونـــشـــرت الـــقـــلاع فـــالـــوداع الـــوداع

ترفد فكرة طموح الأنا لاقتحام بحر الحياة ووقوف هذه الفكرة ضدياً أمام الإنعراج في السماء في ما بعد الموت(*) سياقان.

أولها: العنف الذي يوحي به الخضم العظيم، وهو عنف يسير جنباً إلى جنب مع العنف الذي يعتمل صلب الحياة، حياة تريد سحابة الإستعمار (الظلام) أن تحيلها إلى ألم دائم، وفاجعة مستمرة، هنا يلتحم الهمّ الفردي (ألم النفس) بالهمّ الجماعي (ألم الوطن يئنّ تحت نير الإستعمار الغاشم).

ثانيها: ورود صورة ما بعد الموت قاتمة سوداء لا تحمل غير الفاجعة ولا تحيل إلاّ على حالة سالبة لا يمكن الفرار إليها من وضع سالب هو الجراح والألم، هذه الصورة حملتها لفظة الجحيم الدالة على عالم ما بعد الموت في أعنف مظاهره، إنه الجحيم يفتح على عالم الهول هول النار والإحتراق (الألم) معاني فاقت في وخزها وإيلامها ألم الجراح الأولى.

1-3 - في دلالة التناغم في المقطع الأخير:

يواصل المقطع الأخير عمل القصيدة في شد كيانها، شد أطرافها وإحكام التناغم بين أجزائها، وقبل الإشارة إلى ما في المقطع من تجانس صوتي بين مجموعاته، يجدر بنا الإشارة إلى ما يعتمل صلب هذه المجموعات من تجانس دلالي يسير جنباً إلى جنب مع التجانس الصوتي، نلتقي بهذا التفاعل داخل المجموعة الأولى، وقد سبق تحليل ذلك، ونعرض لهذه الظاهرة في المجموعة الثانية بالإشارة إلى ما بين دالي (دعاء) و(بقاء) من أواصر

وعلائق تنبني على التفاعل ذلك أن الـ (دعاء) اتخذ دلالة الدعوة بحسب السياق السابق عنه في البيت الثاني:

قــد دعــانــي الــصــبــاح وربـــيـــع الحـــيـــاة

دعوة الصباح هي في صميمها، وفي صميم تلك الدعوة يكمن ما هو روحي إشراقي، حيث الضياء والحياة، هنا بالضبط، حيث عملية سلب (البقاء) فكان حرف النفي (لم)، نفي فعل البقاء (الثبات) ليفتح على الرحيل، وإجابة الدعوة (التغيير).

ومع المجموعة الثالثة تتفاعل الأصوات مع أصدائها، لتعضد الإنفعال الكامن في عمق «الأنا» أنا الرحيل، تصعيد هو، يتناغم والتصعيد الذي توحي حشود الجمل الإنشائية التي حفلت المجموعة الثالثة بها.

هنا في هذه المجموعة يتفاعل الوداع (قافية صدر البيت الأول) مع القلاع.

(قافية صدر البيت الأخير) مع الوداع، (قافية عجز البيت الأخير).

ينحصر (القلاع) بين (الوداع) و(الوداع) يجعل لحظة التوديع الأولى تتميز عن لحظة التوديع الثانية ذلك أنه إذا كان الفعل الأول تهيئة لنشر (القلاع)، ومشروع محتمل في حيز التوقع فإن الفعل الثاني، فعل تحقق (جرى زورقي، ونشرت القلاع). ترفد هذه الفكرة ابتداء البيت بحرف «قد» الذي ورد بمعنى التحقيق والتوكيد لاستباقه للفعل الماضي (جرى).

قد جرى زورقي في الخضم العظيم
ونشرت القلاع فالوداع الوداع

ويحيل دالي الوداع، على اختلاف لحظتيهما، على الأسطورة العربية، أسطورة «سندباد البحر»، ذلك أن الوداع كمشروع محتمل ومشروع متحقق ارتبط بنشر القلاع، بمغامرة الرحلة البحرية، هو درب «السندباد»، الرحلة والترحال، ومحاربة العواصف والأهوال، لا يكل ولا يمل، هو نفسه الطريق الذي اختاره الشابي بعد أن هجر الجبال (جبال الهموم) إلى الأسفل (بحر الحياة) يقطع طريقه منحدراً يحدوه العزم، ويهزه الإنفعال، سير هو فوق الأرض، يبدو فيه النزول، نحو الأسفل، بيد أن النفس تستنهض روحها، وتعانق السماء، تصعد هي إلى السماء وتستلهم من عوالمها، ما يقوي عزمها، ويشد أزرها لمغالبة العواصف، والأمواج.

ولو تتبعنا الدوال بدقة لاحظنا نهوض «الصباح» بفعل الربط النغمي حين تعجز القوافي أن تصل الألحان ألحان المجموعات بعضها ببعض.

4 - الإيقاع الخارجي للقصيدة ودلالته:

ذكرنا في مستهل عرضنا لبنية القصيدة، التزام القصيدة وزن نصف المتدارك، وهو بحر انصرف الشعراء قديماً عنه حتى حل الطرب، في حياة الناس، واتخذ له مكاناً في مجالسهم،

وأسمارهم فتعلقوا به، والمهم لدينا هو أن قيام هذا البحر عند المحدثين من الشعراء (أبو العتاهية) على وجه الخصوص، قد كان الهدف منه إنشاء مبدأ موسيقي، مكان مبدأ عروضي معطى قبلاً. ذلك أن أبا العتاهية «قعد يوماً عند محور الثبات مبيضها صوت المدقّة فحكى ذلك في ألفاظ شعره، وهو عدة أبيات.

ويعلق أدونيس على هذا الخبر فيقول: «وهذا المبدأ الموسيقي مأخوذ كما يشير الخبر من موسيقى الحياة وأشيائها اليومية ويجري إيقاع هذين البيتين على فاعلن، فاعلن»[23].

لأجل هذه المعطيات يغلب على ظننا أن تكون قصيدة الصباح الجديدة توق إلى فتح عهد، بل هي فتح عهد بالفعل، فيه تقبل ذات الشاعر على الحياة لا كما كانت تقبل عليها في قصيدة الأشواق التائهة، ذلك أنّ التبرم، والنواح، زمن ولّى، من طلوع شمس يوم وليد، يوم دُفن فيه الألم، (ونثرت الدموع وأذبت الأسى).

عهد تستنكر فيه «الأنا» (أنا الشاعر)، أحزانها التي عاشت طويلاً على ترانيمها الثقيلة:

فـعـلام الـشـكـاة   مـن ظـلام يـحـول

وفي الآن نستقبل عهداً جميلاً زمنه ربيعاً هو هذا العهد.

سـوف يـأتـي ربـيـع   إن تـقـضـى ربـيـع

الإيقاع الداخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي (إيقاع العروض والقافية) إيقاع سابق عن إيقاع القصيدة، ذلك أنه معطى سالف، وقانون سابق فإن الإيقاع الداخلي، ينهض آناء نهوض الخطاب الشعري، وبه وفق هذا المنظور كانت قصيدة الصباح الجديد تبني إيقاعها حيث كانت تبني كلماتها وصورها فكان:

- الجناس حاضراً (اسكني/ اسكتي)، وهو يوحي بتطابق إيقاع الكلمات الشعرية.

- وكانت الأضداد على مستوى الألفاظ.

الجـــــراح

(ظلام) # الصباح (نور)

النـــــواح

الألـــــم

ظلام # النغم (سرور نور)

العـــــدم

الأســـــى (ظلام) # الجمال (نور)

الضيـــــا # الظلال

... إلخ

وعلى مستوى الصور:

صورة إطلال الصباح # صورة ما قبل طلوع الصباح (زمان الجنون)

صورة دفن الألم # صورة التغني في رحاب الزمان

صورة نشر الدموع للعدم (مقابل) صورة التغني في رحاب الزمان

#

صورة الأسى، إذابة # صورة دحو الفؤاد، واحة للنشيد

بحر، هو عالم قصيدة الصباح الجديد حاولنا قصارى جهدنا أن يكون زمن غوصنا فيه إلى عمق، أكثر من وقوفنا على سطحه، وتخوننا الأنفاس، ويغلبنا العياء على البقاء في الأغوار، فترانا نصعد إلى السطح فلا نرى شيئاً من عالمها الصميم.

وفي خلال النزول الإختياري، والصعود الإضطراري نتأرجح بين اتصال وانفصال، فنتصل بالعمق كلما مددنا الجسور مع البنى (بنى القصيدة). وننفصل كلما انقطع ذلك الاتصال، وتزامن حركة الإتصال، حركة تفكيك جمل النص، وأنساقه ورموزه، ذاك أن النص يبنى آناء بناء الكلمة والأنساق، جوّه الأسطوري تارة، وعوالمه الروحية الإشراقية تارة أخرى، وهو بذلك يحيل إلى الهم الفردي من جهة، وإلى الهم الإنساني من جهة ثانية، وفي المابين: ما بين الهمّ الفردي، والهم الإنساني، ينبت الهم الجماعي المحلي (الهم الوطني)، لشعب وخزه الإستعمار فعمت الجراحات جسده.

وفي الحقيقة فإن الواقع الذي كشفت عنه لحظات الغوص هو

أن الصباح (الوجود) تمكن بعد مجاهدة، وصراع عات، أن يفرض وجوده، ويدحر الظلام (العدم) وخلال ذلك استطاعت الذات الكاتبة أن تُسكت جراحها (الفاعلة) بممارسة السلوك نفسه (الفعل) فعل الرحيل، هو عالم الحياة وعذاباتها، يحدوها في ذلك وعيها بأن همها الفردي هو جزء من الهم الجماعي (الوطني).

ولقد وجدنا، ونحن نكشف عن دلالة الإيقاع الخارجي (العروض والقافية)، والإيقاع الداخلي (الذي تبنيه الكلمات والصور) ما يرفد فكرة إقبال الشابي في هذه اللحظة (لحظة الصباح الجديد) على الحياة، والرحيل، عن النواح والجراح (الظلام)، ويختلط الإيقاع الخارجي بالإيقاع الداخلي، ليشكلا لحن الحياة ونغمها.

لأجل ذلك كانت قصيدة الصباح الجديد، بحسب مكانها الزمني لحظة، من لحظات الإبداع الذي انفتح على نصوص ترشح بالمعاني الوطنية أهمها قصيدة إرادة الحياة.

الهوامش

*) ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت 1996، ص 214، 215.

*) الكتاب هو دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، إعداد مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة، تونس 1988.

1) حمادي صمود: الأشواق التائهة: مدخل إلى شاعرية الشابي، ضمن المرجع السابق، ص 44.

2) يوسف سامي اليوسف: تمهيد لنظرية الشعر، مقال بمجلة الوحدة السنة 7 (العدد 83/82 يوليو - أغسطس 1991، محرم - صفر 1412.

3) سيد غازي: في أصول التوشيح نقلاً عن «الأغاني» ج 6/ ص 160، ط 2 دار المعارف، مصر، 1979، ص 90.

4) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط 3، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر 1965 ص 103.

5) هذه القراءة تجدها في كتاب محمد بنيس «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»، ج 2، الخاص بالرومانسية العربية، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب 1990.

*) جاء في الهامش، معادلات النص ترجمة لمصطلح les équivalents du texte، وقد استعملها يوري تينيانوف راجع كتابه le vers lui même op. lit p.p. 55 - 61.

6) المرجع السابق، ص 79.

7) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص 232.

8) المرجع السابق، ص 260.

9) المرجع السابق، ص 260.

10) محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992، ص 33.

11) سيد غازي: في أصول التوشيح: نقلاً عن العمدة: ط 2 دار المعارف، مصر 1979، ص 37.

12) المرجع نفسه ص 87.

*) دراسة حمادي صمود: الأشواق التائهة: مدخل إلى شاعرية الشابي ضمن دراسات في

الشعرية الشابي نموذجاً، بيت الحكمة تونس 1988 ، ولقد نهجنا منهج هذه الدراسة لما وجدنا فيها من حسن إصغاء لما تخفيه القصيدة الشعرية على مستوى البنية والدلالة.

13) الناصر العجيمي: عرض لكتاب دراسات في الشعرية، مجلة فصول، المجلد 10 العدد 3 - 4، يناير مصر، 1992، ص 152.

14) الأزهر الزنّاد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1913، ص 37.

15) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة بيروت 1980 ص 45 وما بعدها، وصفحة 90، وما بعدها، وانظر الكتاب المقدس (التوراة) في الشرق الأوسط، ص 3.

16) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61. نقلنا ذلك عن مقال الفضاء المصطلح والإشكاليات الجمالية، للأستاذ شريبط أحمد شريبط، مجلة الحياة الثقافية عدد 67 - 68 – لسنة 94 ص 31.

17) المرجع السابق، ص 90.

18) القرآن الكريم، سورة النازعات، آية 30.

19) محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ط 1 الدار التونسية للنشر 1992، ص 210.

20) Henri Meschonic; critique du rythme. op. cit, p 397 نقلاً عن كتاب الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج 2، ص 67.

22،21) المرجع السابق، ص 37.

*) ذهب هشام الرّيفي إلى أنّ الإبحار موثوق إلى الأفق، أفق ما بعد الموت في دراسته «الخط والدائرة الأسطوري في أغاني الحياة ضمن دراسات في الشعرية الشابي نموذجاً» ص 303/302.

23) علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، ط 4، ج 2 ص 108، دار العودة، لبنان، 1983.

* * *

المفاهيم الشعرية في النقد العربــي الحديث

لخضر قريشي

1 - قراءة في العنوان:

يبحث العنوان السابق في مفهومين هما:
أولاً: المفاهيم الشعرية، **وثانياً**: النقد العربي الحديث، بواسطة الاهتمام بالعناصر الداخلية، ويتجلى في حرف «في»، بمعنى تحديد المفاهيم والتصورات الشعرية التي لا تنحصر في مفهوم واحد، بل تتعدد وتختلف، وهذه فرضية مهمة في التحليل، كما أنها مفاهيم شعرية وليست نثرية، وهي الأخرى فرضية تتأسس عليها هذه القراءة؟. و«المفاهيم الشعرية» موجودة في النقد العربي الحديث» ومن ثمة فإن الباحث الشيخ بوقربة مطالب منذ البداية، ومن خلال العنوان بالتقيد بالعناصر السابقة، لأن العنوان لابد أن يغطي كل مساحة البحث.

لكن ما هي المفاهيم الشعرية؟ وكيف تتعدد؟ ولماذا تختلف؟ ثم ما هي آلياتها وقوانينها في النقد العربي الحديث وليس المعاصر؟ لأن هناك فرقاً جوهرياً بين الحديث والمعاصر. فالسياق التاريخي مهم في دراسة مفهوم شعري ما، ظهر في فترة زمنية محددة، حتى لا يقع سوء الفهم والتداخل بين الأزمنة، ولا تكون المقارنة مجحفة وتختزل المراحل.

إذا كان العنوان السابق هو «المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث» (ص 319)، وحتى في محتويات العدد من مجلة علامات هو نفسه فإنه يعتبر ابتداء من (ص 320) ليصبح «المفاهيم الأدبية في النقد العربي الحديث» فهل معنى هذا أن (الشعرية = الأدبية)؟

إن الشيخ بوقربة يشتغل في إطار تحديد المفاهيم ودقتها في

البحث، لكنه هنا لم يحدد طبيعة هذا التحوّل الحاصل بين الشعرية والأدبية، وهنا تتجلى أحد المزالق في التعامل مع المفاهيم والمصطلحات، لأن الشعرية ليست هي الأدبية، بل كل من الشعر والنثر يلتقيان في حقل واحد هو الأدب، كما يقول تودوروف (Todorov Tzevetan): «من أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ إن الشعر والنثر يملكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الأدب»(1). إذاً الشعرية لا تتساوى مع الأدبية. وخصوصاً و«أن الأدبية ممارسة أساساً يخلقها تعامل الناس مع النصوص، وتؤثر فيها كل العوامل الحضارية»(2) وتتجلى الأدبية أكثر باعتبارها «ظاهرة صاحبت النقد في كل مراحله... [في] ترديد السؤال الدائم: «من هو أحسن شاعر؟»(3).

هذا عن الأدبية، أما الشعرية: فهي شعريات(**) والمجال ليس لتقديم سيل من التعريفات، بقدر ما يسعى إلى أن هناك اختلافاً بين الشعرية والأدبية، كان على الباحث أن يراعيه أثناء دروسه.

2 - قراءة في الإشكالية:

رغم أن الباحث لم يحدد الإشكالية بشكل صريح، وهو غير مجبر على ذلك، لكن تفهم في إطار التساؤلات التي يمكن أن تطرح انطلاقاً من تحاليله وهي:

- لماذا تتنوع المفاهيم والمصطلحات عند دراسة أو ترجمة مصطلح واحد مثلاً؟
- هل التنوّع والاختلاف في المفاهيم والمصطلحات ظاهرة صحية أم هو ظاهرة مرضية؟

- هل إمكانية توحيد المصطلح تبقى قائمة؟ إذا كان ذلك ممكناً؛ فهل هذا يظهر في المدى القريب أم في المدى المتوسط أم في المدى البعيد؟

تتفق هذه المقاربة مع ما أقرّه صاحب المقال من كون التواصل العلمي يتحقق بين الباحثين عن طريق المفاهيم التي «هي مفاتيح العلوم»[4] وضرورة ضبط هذه المفاهيم والمصطلحات لتحقيق أكبر قدر من العلمية وتحقيق مفهوم التراكمية في العلم، بدل تشتت الجهود وضياع الوقت.

إن المقاربة التي تبحث في ضبط ودقة المفاهيم، لابد أن تترفع عن نسق السواد الأعظم ونسق الأحكام الجاهزة، والمسلمات، لأن خطر هذه الأخيرة عظيم وقوي، يقول صاحب المقال: «... إن المهتمين بالنقد العربي الحديث سئموا فوضى المصطلح التي تسود هذا النقد»[5] لماذا هذا التعميم؟ ثم لماذا «سئموا فوضى المصطلح»؟

رغم أن الكلام منقول عن الدكتور عبدالنبي أصطيف، كما يقول صاحب المقال - إلا أنه غير مؤسس لماذا؟.

تتحدد هذه الفوضى في نظر صاحب المقال في الخلاف حول المفاهيم الذي يعود إلى: «حركة الترجمة التي سادت في العالم العربي، فقد ساعدت الترجمة على انتشار كثير من المفاهيم والمصطلحات المستمدة من مواريث الغرب، وخاصة رواد المناهج الحداثية، من أمثال: رولان بارت، وكريماس، وتودورو، وقولدمان، وبروب، وسواهم، غير أن العائق الذي واجه حركة الترجمة في العالم العربي هو قضية (المفاهيم)، وما أثارته هذه القضية من خلط وفوضى، الذي جعل النقاد العرب لا يحققون أدنى حد من الاتفاق على توحيد هذه المفاهيم، فهم أولاً غير متفقين على تحديد هذه المصطلحات أو المفاهيم تحديداً علمياً ودلالياً، وهم - ثانياً - لا يمتلكون نظريات تؤسس لظهور هذه المفاهيم»[6].

إن الاختلاف في المفاهيم وتحديد المصطلحات أمر طبيعي من الناحية العلمية، أي في إطار الحراك الأكاديمي، لأن ما غاب عن صاحب المقال هو عدم توحيد الجهود وليس توحيد التفكير وطريقة القراءة، كما أن مرحلة توحيد الجهود ستشكل لاحقاً على المدى القريب أو على المدى البعيد وهي خاضعة للمؤسسات الرسمية والتي ستشعر يوماً ما بالحاجة الماسة إلى ذلك فتتدارك ما ضيّعته.

إن الانتقال في سرد الشواهد، وكيفية اختلافها من باحث إلى الآخر لا يحل الإشكالية ولا يتقدم البحث العلمي، كما أن اقتراح الإجراءات والآليات الكفيلة بتوحيد الجهود هو الأنسب، وليس البكاء على الأطلال بقادر على تدارك هذه النقائص، كما يتساءل صاحب هذه المقاربة لماذا ينظر الأستاذ الشيخ بوقربة إلى أن كثرة المصطلحات والمفاهيم لترجمة واحدة على أنها آفة أو فوضى تخرب أكثر مما تبني؟، إن كثرة الترجمات لمصطلح واحد هي **أولاً** ظاهرة معقدة وليست ظاهرة سطحية بسيطة مثلما يعتقد البعض، **وثانياً** هي ظاهر صحية وليست ظاهرة مرضية لأنها تعبر عن تعدد مستويات التلقي وتعدد فعل القراءة الذي طبعاً يختلف من باحث إلى آخر، كما أنه ليس بإمكان أي أحد أن يجبر المترجمين على أن يفكروا بطريقة واحدة أو اعتماد نموذج معين في استعمال آليات موحدة في التفكير أو التلقي أو القراءة، عدا إذا وجدت مدرسة متخصصة للترجمة تسعى إلى توحيد الجهود وليس إلى توحيد التفكير، زيادة على أن مرحلة الانبهار بالآخر مازالت حاصلة في الوطن العربي إلى حد ما، ولابد من مرور الوقت لتجاوز هذه المرحلة، التي تمر بها كل الشعوب الباحثة عن ذاتها وهويتها من خلال الآخر وأقصد بالذات أو الهوية هنا علاقة التأثير والتأثر بين الثقافات.

إن الخوف من تعدد المصطلحات والمفاهيم وتضخيمه إلى حد القول:

«لقد سئم المهتمون بالنقد الأدبي العربي الحديث، فوضى المفاهيم التي سادت مضامينه»[7] أمر مبالغ فيه كثيراً لأن ضبط المفاهيم بدقة متناهية بين النقاد أمر صعب الحصول مهما توحدت الجهود، لأننا نتعامل مع مادة نقدية فيها من الجوانب العلمية، ومن الجوانب الجمالية، فهي ليست علماً خالصاً كما أنها ليست جمالاً صافياً، كما أن توحيد الجهود قد تحصل على المستوى النظري لكي تتعقد وتتشابك على المستوى التطبيقي، وشتان بين النظري والتطبيقي.

ومن أجل توضيح تعدد المفاهيم الأدبية يقترح الشيخ بوقربة مقاربة في مفهومين هما: الخطاب والنص، حيث يرى أن الخطاب هو «رسالة هدفها تحقيق التواصل والإبلاغ بين المبدع والمتلقي»[8]، ليس التواصل والإبلاغ فقط، بل التأثير والإقناع حتى يتحدد مفهوم الخطاب أكثر، لكن ماذا عن الخطاب كـ «شبكة سياقية معقدة تكشف عن أدبية النص وشعريته»[9]، فما هي الأدبية؟ وما هي الشعرية هنا؟ لأن المفاهيم الأدبية والمفاهيم الشعرية هي الأخرى تتعدد وتتنوع حسب استراتيجيات وتصورات الباحث أو المترجم أو المتلقي، يرى صاحب هذه المقاربة أنه لا يمكن أن نتحدث عن مفهوم الخطاب إلا إذا تحددت مفاهيم الأدبية والشعرية والنثرية أولاً.

إن طغيان وظيفة على وظيفة هو الذي يحدد نوع الخطاب، وليس ما يسميه الشيخ بوقربة بقوله: «وقد أدى اهتمام النقاد بالوظيفة الإنشائية إلى إهمال الوظائف الأخرى»[10]، لا يتعلق الأمر بمسألة اهتمام النقاد بوظيفة معينة، لأن الوظيفة قبل أن توجد في ذهن الناقد هي موجودة في بنية النص، لذا لا يمكن أن نتحدث عن وظيفة بمعزل عن بقية الوظائف الأخرى، لأن العلاقة بين الوظائف، هي علاقة بنوية، وليست علاقة اختزالية، كما أنها تأخذ تجليات، العلاقة، الإيجاب أو السلب، التضاد أو

التناغم، وعلى ضوء هذا تتحدد الوظيفة البارزة في النص، وبالتالي يتحدد الخطاب.

يقول الشيخ بوقربة: «ولما كان النقد في معظمه مجموعة مفاهيم ومصطلحات ينطوي كل منها على محتوى معين وتضمنات محددة»[11].

إذا كان بوقربة يتحدث عن ضرورة ضبط وتوحيد المفاهيم والمصطلحات، فلابد من الابتعاد عن الاختزال والقفز فوق المفاهيم، والابتعاد عن الشطط، ثم هل صحيح أن النقد في معظمه مجموعة مفاهيم ومصطلحات؟ وماذا يقصد بأن كل منهما ينطوي على محتوى معين؟ هل معنى هذا أن الظاهرة النقدية هي كمّ معلوماتي يتشتت بين الباحثين؟ وهل مفهوم النقد يتضح بهذه السهولة والسطحية؟ إن النقد هو رؤيا، هو تصور، هو مشروع، وليس محتوى معيناً، إن تحديد المفاهيم والمصطلحات بدقة علمية متناهية أمر معقد وصعب، لا يبوح عن نفسه بسهولة، ومردّ ذلك إلى:

1. صعوبة فعل الترجمة.
2. ثقافة وتكوين المترجم وآليات الترجمة التي يملكها.
3. تعقد العملية النقدية والظاهرة الأدبية.
4. صعوبة تحديد فعل القراءة أو التأويل أو التلقي وتعدد مستوياته.
5. الاختلاف في المفاهيم والمصطلحات ليس بالضرورة يشكل تضاداً، كما أن هناك مفاهيماً تمتاز بالمرونة، والمرونة تعني شساعة المصطلح، وعدم إمكانية محاصرة مدلولاته.

الهوامش

*) المقال نشر في علامات ج 40، م 10، ربيع الآخر 1422هـ، يونيو 2001م، ص 319.

1) (Todorov Tzvetan): The Poeticsof prose, Eng, trans, (Oxford, 1977) P 35.

2) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، عيون المقالات، والنجاح الجديدة، ط 2، 1987 الدار البيضاء، ص 45.

3) المرجع نفسه.

**) يمكن الإشارة إلى عدة كتب في هذا المجال: كمال أبو ديب (في الشعرية)، أدونيس (مقدمة للشعر العربي)، حسن ناظم (مفاهيم الشعرية) وهو بحث جدير بالقراءة... والقائمة طويلة.

4) الشيخ بوقربة: المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد ج 40، م 10 ربيع الآخر 1422هـ، يونيو 2001 ص 321.

5) المصدر نفسه: ص 323.

6) المصدر نفسه: ص 224/323.

7) المصدر نفسه: ص 328.

8) المصدر نفسه: ص 334.

9) المصدر نفسه: ص 335.

10) المصدر نفسه: ص 338.

11) المصدر نفسه: ص 329.

* * *